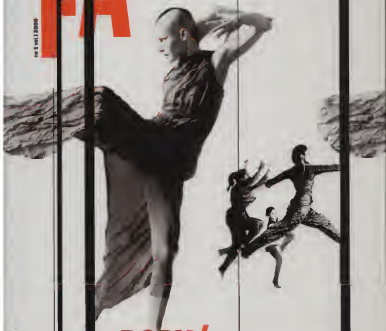


# ...FAma

A joint edition of *Frakcija* and *Maska*

no 3 vol 1 2000



## BODY/DIFFERENCE

DANCE



Landeshauptstadt  
München  
Kulturreferat

Polakowski  
Priloge / Center for Asian Arts  
Helmstrasse 21  
10000 Zagreb  
Croatia  
phone/fax +385 1 4656 455  
&  
Macko  
Metelkova 8  
1000 Ljubljana  
Slovenia  
phone/fax +386 61 131189

Editorial board:  
Marin Blazevic  
Tomaslav Brlek  
Enli Hrvatin  
Erjona Karic  
Alma Mikulic  
Goran Stjepan Prizmic  
Irena Sefcic

Proof-reading:  
Harald Grillmeier  
Dorothea Koljic  
Lara Matkovic  
Christina Olschak  
Boris Peric  
Sonja Strancko - Mackow  
Hendrik Thomas

In collaboration with / In Zusammenarbeit mit:  
DANCE - 7 Internationales Festival des  
zeitgenössischen Theaters der Landeshauptstadt  
München

Organizing/Veranstaltet:  
Kulturreferat der Landeshauptstadt München  
gefordert vom Freistaat Bayern im Rahmen von  
Bayern 2000

Festival Director:  
Gabriele Neumann

Editorial Collaboration:  
Christiane Pfau

Art Director:  
Agar Marjolek

Prepress & Printing:  
Printed

This issue of KAMM was financially supported by:  
Ministry of Culture of the Republic of Slovenia  
Open Society Institute - Slovenia  
Open Society Institute - Croatia

Thanks go  
all the authors, Agata Jurek, Zory Ripan, Tunde  
Ong, Helle Rose, Axel Neumann

# DANCE

7 Internationales Festival des zeitgenössischen  
Theaters der Landeshauptstadt München

Veranstalter/Organizer



Landeshauptstadt  
München  
Kulturreferat

Kulturfestival der Landeshauptstadt München  
gefordert vom Freistaat Bayern im Rahmen von  
Bayern 2000

Mitveranstalter / Co-Organizer

Spielplatz München e.V. - eine Initiative der  
Stadt München und der BMW AG

In Collaboration with/In Zusammenarbeit mit:  
Bayrisches Staatstheater / Staatstheater  
Bayrische Theaterakademie August Everding  
Münchner Volkstheater  
NT Neues Theater München  
Stadtforum München

Supported by/Unterstützt von:  
GÖTTE-INSTITUT / GÖTTIC-Forum  
The British Council  
The Japan Foundation  
The National Culture and Arts Foundation of  
Taiwan  
Tägliche Vertretung in Deutschland / Büro  
München  
The Tokyo Metropolitan Foundation for History  
and Culture



Where is the place of the "performing body" within the oppositions global/local, universal/particular, different/equal, natural/cultural? Do we need a "politics of recognition" of the "cultural-specific" bodies? In the scope of structural linguistics differences are *sine qua non* of the system of language, for deconstructivism they are inconceivable without the notions of temporality and space. If we say that society is a construction based on differences (class, gender, ethnicity, political orientations...), it is simply another way of saying that no society exists out of time (history) and space (territory). As in the case of society, performing arts are at the same time temporal and spatial. Again, when speaking of performing arts produced within real or fictional time, within the concepts of real or virtual space, these differences are basically a few variations on the same crucial dimensions of time and space.

In the first issue of *FAMA*, a joint edition of theatre journals *Frakcija* and *Alaska*, we were looking for texts discussing various aspects of (body and other) "differences" and "indifferences" from the point of view of many "local" perspectives, at the same time capable of theorising on the level of global implications of the difference/indifference model. The performer's body and his variations/transformations within the model was often foremost our interest. On the one hand, we wanted the invited authors to think about the possible influences of history and territory (particular culture, tradition, art production etc.) on these transformations, on the other hand, we expected the authors to be willing to think and theorise the global processes infecting performing bodies and "body politics" (for instance, new technologies, artificial life, global markets, handicapped bodies etc.).

The main question, as stated in the text "The Body in Difference" by André Lepecki, was "how the body from another culture becomes the body of the Other." Discursive practices produce different corporalities by displacing the boundaries of Otherness, from the fronts of national and cultural exoticisation of the foreigner, to the isolation of the "handicapped" body and the body in the state of illness. On the other hand, it should be emphasised, as in Lepecki's text, that "the construction of difference does not require radical bodily diversity." Demarcation of boundaries is an ideological operation which is constantly produced within respective cultures and nations. The intention of this edition is to promote a different way of thinking, rather than, in Edward Said's words, "to posit as essential something which is historically created and the result of interpretation."

Aldo Malohnić  
Goran Sonej Pristaj



4	<b>Who is Viewed as Universal and Who is Viewed as Cultural?</b> <i>Gabriele Maumain</i>
6	<b>The Body in Difference</b> <i>André Lepecki</i>
14	<b>Virtual Theatre Bodies</b> <i>Hans-Thies Lehmann</i>
19	<b>The Body, Theory and Ideology in the Discourse of Theatre Anthropology</b> <i>Aldo Marchesi</i>
24	<b>When the World Awakens to African Dance</b> <i>Yacouba Kountché</i>
28	<b>Other Rooms - African Women's Writing</b> <i>Natasha Hearst</i>
32	<b>Painting with Music: A Performance Across Cultures</b> <i>Timothy T. Minh-ha</i>
38	<b>Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory 1996</b> <i>Eng Xiang Sen</i>
42	<b>The Body in Crisis &amp; the Future of the Intercultural</b> <i>Rosamund Blunschi</i>
46	<b>Connectivity, and the Fate of the Unconnected</b> <i>Olga Ogulko</i>
53	<b>Ethno-cyborgs and Genetically engineered Mexicans</b> <i>Guillermo Gomez-Pella</i>
58	<b>Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre</b> <i>Martina Grötsch</i>
63	<b>Stories of a Body</b> <i>Mary Doherty</i>

# *contents*



# Who is seen as universal, who as cultural?

INTERVIEW WITH  
GABRIELE MAUMANN,  
ARTISTIC DIRECTOR  
OF DANCE 2000

Artists relate to diverse communities and their origins are made up of various partial identities. For us, intercultural means between the worlds. That "in-between" situation is relevant, because it sometimes means two poles, or two overlapping counterparts, or two sides of a gap one can never overcome and has to learn to live with



**Fi** What were the starting points for the research you've done and how does it reflect on the artistic concept of the *DANCE 2000* festival?

**Gabrielle Nazareno:** There were several layers: the city of Munich asked me in November 1997 whether I'd be interested in curating a multi-cultural dance festival for the year 2000. We finally agreed that the concept of multiculturalism is not the thing to focus upon. The notion of multiculturalism embraces a lot of different multiculturalisms which exist side by side, but do not necessarily interact with each other. The notion of interculturalism has the potential of establishing connections, developing relationships between different poles of reality, and is more demanding in terms of defining one's points of reference and going beyond what for some are borders. Globalisation and internationalisation are not theoretical issues anymore. Actual politics has affected our daily lives and challenged our concerns. The performing arts and dance are artistic expressions resulting from processes that reflect and mirror the modern life. The intercultural performance is not an unsearched field at all. But Europe kept itself busy by promoting international openness and its national cultural sensibilities. The changing reality was faster and showed that it is not all about European multiculturalism - that the changes are much wider than the consciousness of the emancipation from the dominant western gaze. Today it is not enough to re-establish the international performing arts as intercultural per se anymore. The argumentation, which mostly reflects the western view, is based on the structural system of markets that has been built over the last years. The age demands that one should find ways of analysing non-European worldviews and see whether our models of thinking about contemporary art are also able to include some other ways of thinking. We are more and more familiar with the radicalism of the new sciences which challenge the philosophies of life. The very category of international performing arts has been put into question, whether we want it or not.

**Fi** How did this situation influence your selection?

**Gabrielle Nazareno:** Artists are helping us to generate visual "games," to deconstruct and reconstruct landscapes of reality from their personal understanding of contemporaneity. Apart from the results of these productions, there are processes that are pitfalls for our gaze. How do we see contemporary non-European worldviews, what do they challenge? What happens to a body diving into another culture, being confronted with other forms of

knowledge? What happens to knowledge - does it "slippery" become a condensed form, does it go beyond form, does it transcend it, does it reach a different spiritual level? Saralino V. Kusuma, choreographer from Java, speaks about these processes and this knowledge in terms of muscular consciousness. Our objective was not to discover a new - or what some would call young - scores. I was much more interested in following strong artistic individuals for whom these internal experiences are not a result of some habitus trend which comes and goes, but reflections of their own lives and their philosophy of life as an ongoing artistic research. We are inviting artists who live in the modern metropolis in Asia, India, Africa and Europe, who are familiar with both their respective traditional social values and international global developments. These artists juxtapose and weave together various overlapping realities and perceive the gaps they live by as motor of artistic challenge. I was mostly interested in artists who are aware of the traditional artistic forms in their own changing societies, but are not enthralled by them. What does tradition mean? Traditions are different systems of knowledge. To create a tradition is to create a process for handling the knowledge over. There is nothing so changeable as a tradition. Traditions merely become points of reference. They are transformed when they no longer help people to orientate their lives, or else become petrified as fixed, unchangeable attitudes. We are familiar with those changes in our own circumstances as well. The references to the traditional arts are not seen as fixed concepts of form and split. The point was more to grasp and understand what do traditional forms of their art offer in terms of understanding the contemporaneity. Art exists through the multifield of polarisation.

**Fi** The programme is based on your long-term research. What is the history of that research?

**Gabrielle Nazareno:** The first artistic project concentrating on non-European worldviews that I curated started in 1986. Because of my background in the science of religion I was deeply interested in the second

generation of non-European artists, living and creating in Europe in diaspora. I was interested in their stories, their artistic creations and their evolving thoughts. The metropolis I researched were London, Paris, Amsterdam, Lisbon, Barcelona. Through history there might have been some reinforcement. What I came to realise was a total exclusion of these artists from the so-called professional field. The invisibility of these artists was amazing. The political climate at that time was one of absolute ignorance, the bottom line being that in this area one could not speak about art or artists. It was very interesting to come to know these attitudes. If we look back, we see now that there is on the one hand a different sensibility, brought by the challenges of the changing daily reality, as well as that the artists have emancipated themselves from the restrictions through their artistic creations, and are gaining recognition in the fields of contemporary performing arts. British artists and their supporters Lee have created the field in which the public and those responsible could no longer avoid rethinking Britain and Europe. This example is interesting, because it started the increase of interest shared by the artists and their mention. It is different from the results of strategic political decisions of governmental institutions to initiate projects with the aim of face-lifting the power interests. There is an increased space for creativity and thus it is important. At that time my interests drew me to South-east Asia, to North Africa, to India, and I stayed there for many months to follow as much as I could the way of thinking and expression of these artists, to listen, to learn, to get a sense of their understanding of tradition in modern life, of how the artists in this situation question their approaches in their respective communities. There is no pure art. Links with other dimensions of thinking and expression have generated continuous trade and discussion about the principles of ownership. Whose do the images belong to? The question works on both sides. Sampling, decentralisations and recontextualisations of forms and philosophies challenge the puristic attitudes about origins as models of thinking, rendering them inadequate for modern life.

**Fi** There is always the danger of creating some new "other."

**Gabrielle Nazareno:** For me it is not important who the so-called "other" is, it is always somebody else's other. It is more interesting to see how the "other" fields fit into our romanticised ideas about the "other." Europe utilises itself with the exoticism of the foreign. It is o.k. for Europe to

be reaching out of itself, however belatedly, seeing itself as being multicultural in itself, but what is important is what is this self-referential statement used for further on. How do we deal with the intercultural embracement of kitsch? Is it important to discover through the performing arts what the "other" is, or is it more about how a different viewpoint undermines the dominant culture's assumptions about "otherness?" For me that is the subversive potential of any art. Even if it is not evident that the contemporary performing arts of non-European origin are making it through, they are succeeding anyway. Artists relate to diverse communities and their origins are made up of various partial identities. For us, intercultural means between the worlds. That "in-between" situation is relevant, because it sometimes means two poles, or two overlapping counterparts, as two sides of a gap one can never enter and has to learn to live with. The artistic productions always come in an in-between situation, they are eclectic and refer to a less important traditional background which is never "original" or "authentic." It is always another story, another picture, another movement.

**Fr** Dance has an important part in your programme. Do you conceive of dance as a universal language or as a form of specific cultural expression?

**Gabriele Naumann:** Dance is an art form that was partially propelled by the utopia of trans-cultural, trans-ethnic and trans-religious communication through forms of physical presence and movement. Dance seems not to be bound by narrow language borders. A strong position portrays dance as a universal dance form through which humans relate and share experiences independent of their cultural contexts. If one wants to follow this direction, then I guess that cultural backgrounds are not really evident or relevant. I guess that dance, movement and the body would create a language and form of communication that is culturally independent. The body would not represent shared, lived and experienced culture. But if one sees dance as a system of meaning that has cultural references one sees, on the artistic level, the influences of socialization and civilization within each cultural context. In this case the manner of seeing and the reception of dance represent cultural conditions. The artists today provide those models of reception and direction. They challenge the discourse based on the intercultural discrimination of dance. Are not the artists today showing us through their self-conscious practice the limits of those models and categories of thinking? The artists are opening up the fields of experimentation and research of their landscapes to experience, to feel, to see. In the nomadism of the arts the question is: Who is seen as universal, who as cultural? Is for example William Forsyth cultural or Maya Rao from India universal? Do our categories of thinking about this apply and how?

# The body in diff

ANDRÉ LEFEVRE

rence

#### THE BODY IS NOT EVIDENT

The problems brought to the transcultural performer in contemporaneity gain a specific twist once we consider the body dancing in another culture. Dance has been an art form to which a postcolonial utopian hope has always been attached, the hope of a trans-cultural, trans-ethnic, trans-religious communication by the means of the body's presence and mobility. A strong discourse still portrays dance as an "universal" art form, through which we can all, as humans, communicate and share our common experiences. According to such discourses, the gestures to this transcultural sharing are first, the body, considered the zero degree of culture, and, secondly, the body's movements, considered the zero degree of communication.

On the contrary, anthropology and cultural theory have been instrumental in demonstrating that the body and its gestures are not so evident. The body lives in a paradox: it is its very "nature" that turns it into the first and most important site of cultural intervention. Therefore the body and its physicality emerge as diverse as any language. In his classic essay "Techniques of the Body", first published in 1934, Marcel Mauss has showed how different cultures perform different body techniques, how different cultures imply different corporealities.

In cultural theory and history, the legacy of Michel Foucault's project could be summarized as a refined argument on how the body is historically inscribed into disciplinary regimes and on how historical processes transform the body into a site not of recognition but of mis-recognition and mis-understanding. "Nothing is new", he wrote, "not even the body - is sufficiently stable to serve as the basis for self-recognition or for understanding other men" (Foucault, 1977).

The project of multiculturalism, if we can call it a project, is to take into consideration the complexity of these historical processes and reflect upon the ethical consequences and the political impact provoked into a same space of common space.

What happens when these bodies, as diverse and unstable in their postures,

Vera Hantony  
photo: Anna Wilson

so hard to recognize in their physicality and expression, start to inhibit other cultures? And what happens when this habituation becomes not a curious accident of intrusion but the sociological rule of the moment? To answer these questions is to start to address the problem of bodily transgression through cultural displacement. This is a necessary concern for any multicultural approach to performance and one that requires some time to dwell on it, since it is my belief that the scenery of dance performance in Europe today has generally fallen into a problematic mode when trying to address the "problem" of the dancing body in another culture. The simple fact of inviting "others" to perform on Europe's stage is considered an ethical gesture. The danger of this position is that we run the risk of a morbid hypocrisy of the gaze, where the stage becomes a safe haven where we can gaze at othered-bodies, but where we can never encounter them. This is a very disturbing state of affairs, given the history of intercultural performance in Europe and its colonialist roots. It is my belief that as dancers, as choreographers, as critics of dances and as preservers of dances, it is our ethical obligation to figure out how to make our work (inter)culturally relevant and responsible, and not fall into the traps of celebratory and suspicious clichés of the warden of multi-culturalism. Which means that the first step to a performance theory in other cultures is to understand how the body from another culture becomes the body of the Other.

Recently, anthropologist Richard S. Fox summarized the predicament of contemporaneity by saying that our is a time defined by the fact that often "the alien inhabits the familiar" (Fox, 1991: 2). Fox's phrasing of the situation is interesting and deserves some careful examination. The opposition "alien/familiar" regarding a "home" fix sets up, suggests that the intrusion of the "familiar" by foreign bodies implies more than a simple co-presence of diverse bodies in the same room: whether this "room" is that of the nation-state, or the room of the local theatre.

The foreigner arrives. Perceived as different, the foreigner's very presence, the foreigner's addressing words, acoustically hovering outside logic, disrupt the self-contained economy of the familiar, by not-being what we might believe proper-being should be, the foreigner falls into a position of symbolic ambiguity that is isomorphic to what Freud called the "uncanny" or "Unheimlich", that disgusting feeling un-familiarity, of not feeling quite at home. Similarly, the alien body inhabiting the boundaries of the "familiar" provides a sense of utter discomfort for being almost like us... yet not quite. For the alien is from another place, the alien's body is an/other.

Freud writes that "something must be added to what is novel and unfamiliar in order to make it

uncanny" (Freud, 1955-73: 223). What is added to the novelty of the foreigner's presence is the supplement of the family's worst fear, the diversity brought by the alien's presence, as enigmatic as that diversity might actually be (a curled lip, a differently shaped eye, or nose), becomes a site of sensual fixation for those belonging to the home. In this process, the foreigner's body goes through a complex re-arrangement, performed by a play between the discursive practices under which he or she is perceived and classified, and the modes of behavior that further fix the foreigner's identity. Under sensual scrutiny, the displaced body of the foreigner becomes much more than a body from elsewhere: enduring amplification, distortion, fragmentation, fetishization, it becomes a body marked as irreversibly different. And it will be as different that the foreigner will gain his or her new identity: the legal status of an "alien", whether within or without the boundaries of legitimacy, invested with this new, odd, identity, the foreigner in another culture lives in a double bind situation: at the same time the foreigner is pushed to occupy a position structurally opposite to the familiar, the foreigner is also accused of occupying that same liminal, often marginal, place in society. From simply different, the alien becomes difference itself.

To what place is the alien assigned to within the laws of a home, of that familiar that he or she now both disrupts and inhabits? Marked as liminal, irreversibly pushed into a position of radical alterity, the alien plays a very particular role in the organization of a home: the body who secures the boundaries of the familiar and of identity by a means of its social marking and segregation brought by the accusation of being different (Butler, 1997). Being from another place suddenly can be used as an accusation, or even as proof of the alien's difference core. This difference, from an ideological organization of the senses, becomes relied into "fact".

Franz Fanon described in his classic essay "The fact of blackness" the mechanisms under which bodies become internalized under the scrutiny of the hegemonic gaze (Fanon, 1967). For Fanon, the foreign body is interjected; the subject starts to believe in this alterity, in this un-homely essence that is being attached to him. At the moment one is perceived and marked as being other, it is very experience of the marked subject's own body that endures transformation. In a perverse mimetic twist, it is the alien who starts to perceive his own body as uncanny, no longer familiar, even to himself. This is a very important theoretical refinement brought by Fanon to critical theories of the body, for it emphasizes performative constructions of the body in through scopie and discriminatory regimes. A theory of the dancing body in another culture must take into consideration this link between the

processes of creating alterity and the impact such process has upon actual physical experiences, upon the body itself.

Seisai Rashide powerfully illustrated the effects of discursive practices of exclusion upon displaced bodies accused of being different. In *The Sataze Verses* (which is a book on the metaphorical effects of the politics of displacement and dislocation) he lists these metaphors of othering, in a passage where racialized bodies become monstrous under the accusation of difference: "These are businessmen from Nigeria who have grown stumpy tails. There is a group of holidaymakers from Senegal who were doing no more than changing planes when they turned into slippery snakes! [...] What how do they do it? Chamecha wanted to know. They describe it, the other who spread silently. That's all. They have the power of description, and we succumb to the pictures they construct." (Rashide, 1992: 168)

This literary example illustrates the mechanism of a central conceptual tool in current performance theory, namely the relationship between the performative speech-act and performance in its broadest sense.<sup>3</sup> When the foreigner is accused of being an object body (a "dirty nigger", a "yellow", a "really-yellow"), his body is violently pushed into a discursive economy that speech-act theory calls "a performative" (Austin, 1962).

Postmodern theorist Judith Butler explains that "a performative is that discursive practice that enacts or produces that which it names" (Butler, 1993: 11, emphasis added). Jacques Derrida explains the concept of performative from pure linguistics to demonstrate that the performative not only produces that which it names but it re-produces what it names: the performative always replicates a model, a socially endorsed and accepted law of conduct. Examples of performative utterances associated with the reproduction of a social code are sentencing a prisoner, declaring matrimony, naming a child. In a performative utterance, the speech-act transforms the status of the body of these which are spoken to. This change of status is enforced through bodily discipline, emotional modulation, physical education,

metric separation. The naming will create different capacities, just as the naming of foreigners as animals in Rushdie's passage literally transforms these human bodies into monsters.

Finally, by showing the performative power of words upon bodies, Rushdie also opens up the possibility of a reversed effect of bodies upon words. This is instrumental once one starts to consider the implications of seeing art forms that only barely on the presentation of bodies such as dance, and particularly important once one tries to address and write about intercultural dance performances. For what I believe Rushdie is also trying to say is that the body is not in itself evident. To see is an act of blindness and of inscription of the object perceived. This is a particularly disturbing statement to make once we have in mind dance and its trust on the "unwieldiness" of the body, and its investment on "sweat."<sup>2</sup> For the body in another culture, dancing body included, always thrives on a risky position regarding its visibility. Perceived as a body that is not readable, engaged to the place of difference, mystery, alterity, this body becomes opaque and can only exist as (optic) translation.

To be in another culture is to live a body translated. The alien is translated into something else, but the alien must also translate himself into something else. The latter translation occurs not only in the new muscular configurations the lips must learn to perform, the tongue must learn to dance, but it is in the whole body that becomes a site of translation. The alien, inhabiting what others consider the boundaries of their familiar, soon discovers that an adopted posture is not as appropriate as he or she thought it was, and proximity to others provokes discomfort. The alien might discover even that he or she gives away presence by a small never before perceived. Gestures become awkward and failing to evoke the expected recognition.

The alien's body dances in a void, without partnering or recognition. And here, all our problems, as dancers, dance-critics, and dance presenters of inter-cultural performers start.

#### DANCING IN THE VOID

All these movements, gestures and disavows that constitute our present choreography of intolerance and that asqu shore and regulate certain bodies as radically different are contemporary to the fact that perhaps never as now have we lived in a time when, on the stages of the industrialized west, we can see so much dance, theatre, music and performance from "the rest of the world". The western audience is constantly engaged in viewing those bodies as spectacle. On the other hand, the predicament of the contemporary performer is to be a glibetraveller, and to inhabit other people's "familiar": their country, their city, their local

theatre. The economic viability of the performer necessitates his or her inclusion, precisely and paradoxically, within the logic of the free-circulating commodity. The story of what otherwise might be seen as the quintessential wonder of our post-modern condition is that, historically, it is precisely as spectacular commodity that the most ethnic, religious "other" have achieved some sort of visibility and acceptance in the west. Through the reification of the "fact" of their difference, their pure presence in the "familiar" was in itself spectacular, and thus promoted, emphasized, choreographed, masked, just as Rushdie's traveller.<sup>3</sup>

The survival of the contemporary performer demands not only his or her trans-national circulation, but - and herein lies the perverse effect of this circulation, of this wild economy - it quite often demands that the other perform... Otherness. The other becomes a mirror image of what we expect the Other to be. Thus the alien's unfamiliar, uncanny, gestures can be safely included in the logic of the exotic, and thus commodified, fetishized, tamed and reversed. These gestures, mantras, costumes, postures, feathers, glances become trademarks, signs of recognition, and are further imposed on the performer of association of the foreigner. Sometimes the only way out from the marginal position.

By now it must be obvious that the continual motion of "other" bodies on the stages of the industrialized west thus implies more than a simple dislocation in our glorified era of rapid travelling. It is essential to understand that the foreigner's presence is not at all evident, and uncomplicated. This presence is charged with history, with crossed words, accusations, violence, desire with the intricate identity politics of contemporary. The presence of the performing body in another culture implicates a very complex negotiation of identities, whose "the fact of difference" guarantees the reproduction and perpetuation of a certain organization of the gaze. The challenge for the cultural writer, for the performer, for the writer, and for the audience is to figure out how the body of the travelling performer in (yet) another culture, can still emerge with sense and integrity within this ideological and political predicament. The challenge is how to relate to a different corporeality without domesticating it, not assigning to it an intelligible exteriority, veiled often under a discourse of racial difference.

#### BRUTAL TRUTHS AND DANCING BODIES

It is within this gridlock of difference that contemporary dances on inter-culturalism, multi-culturalism, cultural identity and the politics of cultural encounter, either from the far left to the far right, and all that lies in between, have con-

fronted these bodies in a sort of repetitive loop, from which the only variation seems to be the political "charge" attached to the term "difference" and the ontological status it implies. What inevitably remains to be questioned is the level of difference itself.

The gridlock of difference creates a complicated, and problematic, theoretical and ethical standard when trying to address bodies performing outside their cultures, particularly when those performances are dance performances. Consider how the gridlock of difference emerges in the recent and otherwise very cogent essay by dance ethnographer Sally Ann Ness "Observing the Evidence Fall" (Ness, 1996). In her essay, Ness formulates a critique of dance ethnography as a form of translation of cultural difference. She considers four different cross cultural approaches and methodologies in dance ethnography. Examining Pritchard's model study of *Azande* dances in the 1970s, Judith Lynn Hanna's and Adrienne Karpel's semantic models in the 1970s, and the contemporary work of dance theorist Avanti Medani. Ness shows how, for the first three researchers, the increasing sophistication in the ethnographic analysis of dances (both in observational tools and skills as well as in ethnography's own epistemic insights regarding its hermeneutic limits and ethnocentrism), leads nevertheless to an ultimate failure in comprehending and culturally translating a dance object from one culture to another. This failure, according to Ness, from what she identifies as being the "brute fact of difference" (Ness 1996: 244). The factuality and the inalterability of difference marks for Ness, the limits of any cross cultural translation and thus forecloses any optimism regarding a totally successful cross-cultural understanding. This violent differentiation, Ness's subtle perception of the Other as always inextinguishable, as always impenetrable, leads her to conclude that in any cross-cultural situation, the only hope is to accept the other's cultural difference as such and to try to meet "new forms of tolerance" and of "cross-cultural respect" (Ness, 1996: 246).

This view of radical differentiation as fact is further emphasized by Hess when, in the conclusion of her essay, she introduces and discusses a model that she sees as the only one that may reduce the insupportable gap between two cultures. In a moment of theoretical nimbleness, Hess presents this alternative model by emphasizing its difference with regards to the ones previously criticized. Hess writes "Despite their differences, Eisen-Brichard, Hanna, and Kasper all share in their writing a similar cultural predicament. All are self-defined as culturally different from the dance they study. All seek to gain understanding via the observation of dancing bodies also defined as culturally different from their own" (Hess, 1996: 261).

For Hess, the way out of the gridlock of radical difference is to propose a model where the researcher "includes no object or territory marked as culturally indigenous or unheimlich" (Hess, 1996: 262). One must be a "cultural insider" (ib. 262), and Hess proceeds to give a paradigmatic example of an insider ethnography: the work of dance theorist Awartha Moduri. Moduri's cultural identification with the dance-object she analyses is perceived by Hess as the only way for any observer to penetrate the dance-object as complete, as "performed as as to be observed, but observed as as to be felt" (Hess, 1996: 263). This approach, that includes an emotional immersion within the culture by the means of the observer's body as an insider, has a consequence, according to Hess, that "the cultural difference encountered is understood as an objective reality, not the result of a subjective or conceptual mistake" (Hess, 1996: 265). This is the gridlock of difference taken to its extreme case; even to an "insider" the familiar is referred as "objectively different". Freud's nightmare come true: all is uncanny, all is unfamiliar, except the mirror image of the self (a mirror image of what the self expects the other to look like, to be and to behave).

Given this dire predicament of never being able to overcome the "fact of difference", the question that one must put forth regarding a cross-cultural analysis of dances being performed in/for different cultures is whether what Hess calls the "brutal fact of difference" is less a fact than an epistemic gridlock, in itself embodied in a cultural bias and a dubious ethics that speaks through the device of discontinuity and distancing, that insists of collapsing alterity with a radical, ungapable Otherness.

We must proceed carefully here. Hess's position in emphasizing difference finds its ethical justification on the necessity of the ethnographer to guarantee the cultural identity and integrity of the cultural objects and of the peoples she studies. As I pointed earlier in this text, one of the perennial clichés on multiculturalism, intercultural performance, and pan-globalism is the desire to universalize the particular. For this desire often

enacts subaltern positions and identities in a movement towards a humanism that is nothing more than sugar-coated exoticism. This argument is clearly expressed by theatre theorist Urs Chaudhry when she writes that interculturalism as performance "has sometimes seemed to collude in another version of cultural imperialism, in which the West helps itself to the forms and images of others without taking the full measure of the cultural fabric from which these are torn" (Chaudhry, 1991: 193).

A refined ethnographer, Hess's quest is to look precisely for a non-hegemonic discourse to read or translate dances from other cultures, a discourse that falls outside of any colonialist, post- or postcolonialist humanism, that have habitually characterized so much of the ethno-



graphic and anthropological projects.<sup>6</sup> However, by insistently emphasizing cultural discontinuity, by setting up an epistemology so invested in the demarcation of boundaries (and concomitantly with the demarcation of "insider and outsider"), and by relying what she calls the "fact of difference" as insurmountable, Hess ends up falling into an epistemic dead end. For Hess, once we face the "brutal fact of difference" all we can do is acknowledge the failure of any project of translation (because we are outsiders) and try to "inspect" the other and the other's "dance-object". Cultural difference as brutal fact becomes a gridlock: it is so powerful as to be unsurpassable. One can never reach the body marked as other for, as she puts it, "cultural difference is not the consequence of a researcher's failure to be objective in this sort of cross-cultural study. It is a condition generated by circumstances beyond the dancer/researcher's control, but one which is contingent upon her

activities and bodily participation" (Hess, 1996: 265). What escapes Hess is that these "circumstances" beyond the ethnographer's control are precisely those that most urgently must be addressed, and not left outside problematization by the means of a logic that sees them as "fact". Otherwise a gap is all there is. One must then look to the margins of the ethnographic quest, in order to assess under which constraints do its "facts" of difference, of the brutal gap, of respect for difference, emerge.

#### THE IMAGINES OF ETHNOGRAPHY

Edward Said, in his important book *Culture and Imperialism* addresses the epistemological and ethical consequences of missing the concept of cultural difference and of uncritically accepting its factuality. Following Guha, Said writes that it is an "indefensible contradiction" to construct analyses of different "national experiences around exotism" (Said, 1994: 31). The consequences of this positioning, based on "barriers and sides" are thus explained by Said: "If you know in advance that the African or Iranian or Chinese or Jewish or German experience is fundamentally integral, coherent, separate, and therefore comprehensible only to Africans, Iranians, Chinese, Jews or Germans, you find of all post-as essential something which is history, only created and the result of interpretation - namely the existence of Africaes, Jewishness, or Germanness, or for that matter Orientalism and Occidentalism" (Said, 1994: 31-32).

What is important in Said's insight is that he is making a very cogent link between a certain epistemological stance often evident in current multi-cultural discourses and trans-cultural studies: the essentialization and reduction of difference, and the historical necessity of the west to create its own identity and its own colonial experience by the means of creating and denying the "fact of difference". Therefore, what could be perceived as the "objective reality" of cultural difference as in Hess's reduction and universalization of difference as a "brutal fact", emerges under Said's critique as being in itself a violent epistemology, one that does not take into account that the construction of

racial, ethnic and cultural difference has a history. In this sense, one can say that the construction of difference objects and propels the very project of modernity and colonial expansion. It is a project that is isomorphic to that of the history of the anthropological project, and a history further complicated by colonial fantasies, cultural repression, and the desire of the other.

In the expression of cultural critic Robert Young, the term "culture" was invented for difference (Young, 1995: 49). Young further clarifies the purpose of this invention of the concept of culture as difference, when he writes that "culture has always marked cultural difference by producing the 'other'" (Young, 1995: 54). Originally this difference was not one of simple statement of factual dissimilarity between cultures; its violence was that of generating and justifying "polygenists who were concerned to emphasize absolute forms of racial and cultural difference" (Young, 1995). According to Young, the demise of polygenism gave place to the modern anthropological view of culture as "distinct identities" rather than that of a radical, insurmountable difference. However, what we are seeing more and more in critical theory, post-colonial studies, and in ethnography is an increasing attachment and return to the "fact of difference", where identities are less "distinct" than they are radically unbridgeable.

We are thus in the realm of politics, epistemology, modernity, colonialism, and aesthetics collapsing upon bodies (and cultures) that will be constructed as radically different. And if one must be careful with the dangers of universalistic discourses that erase any sort of cultural identity in the name of a universal programmatic ideology of sameness (for this "sameness" is basically the imposition of a western cultural model), one must also be careful with



Barry Houston  
photo: Jozsef Gombosi

discourses that render the other to a radical epistemological, semiotic of what Edward Said called "orientalism".

#### BETWEEN ETHNOGRAPHY: THE TASK OF THE AUDIENCE

If Ness' essay addresses the problem of seeing dance cross-culturally for researchers and ethnographers, what can one do as an (un)formed, non-expert spectator of a dance performance from a culture "marked as different"? Is it enough to acknowledge the "fact of difference", sit back and "inspect" the show? What kind of ethics is implied in this "inspect" and in ethnography's acceptance of a radicalized otherness, an ethnography's reduction of brutal difference, that results in nothing but a failure to translate, moreover a failure to translate dancing bodies? And if there is failure in the translation, is this failure derived from the "essence" of the object being translated, or from the mode by which translation is being performed? Finally, is there a way to see dances from other cultures without falling into what I have named the gridlock of difference?

For Ness, the dancing other is radically so. It is an understanding and accepting the fact of failure and the brutality of difference that Ness sets a hope for "cross cultural respect" and tolerance and understanding. "Comprehension", however, remains forever a foreign promise when understanding and respect are the only well intentioned response in the gridlock of difference. This cross-cultural respect substitutes a sort of polite distance within the realm of performance: of the theatre of the bodies of spectators and performers. As the contemporary performer and dancer becomes a globetrotter he or she must negotiate the implications of this difference made "brutal" by the aesthetic eye of the west.

What is left for us audiences of displaced performances - to "understand" the difference and thrive in its individuality? What is left for us performers and dancers in cultures that are not our own - to accept that no matter what we do we are to be forever mis-understood, forever relegated to a radical alterity, synonym of radical otherness? There certainly must be more than that for us to do, for us to dance, and for us to proceed.

By now the reader must have spotted the apparent paradox in my argument so far: I started this essay by showing how the body is not obvious and self-evident, that the body is not a basis for recognition and that therefore dance is not the promised universal language of communion. I then described how the body in another culture becomes subjected to disciplinary and representational regimes that cast that body as alien and object. I proceeded to explain how Paris views this process of sexual discrimination and accusation of difference as being interpreted by the sexualized other; this interpretation leads to a de-familiarization with the subject's own body. By invoking the work of Sally Ann Hays, I engaged in a critique of the processes of differentiation of bodies mediated as "Other." Now believe that the Other thrives in the realm of the opaque, and the failures of cultural translation are not failures in epistemological techniques but that the failure of epistemology in the consequence of the "brutal fact" that this Other is indeed radically different. However, what I proposed was that the other's difference is constructed and begs problematization, particularly when trying to establish an ethics of trans-cultural performance. I ended up by stating that it is not enough to accept the fact of difference and simply "respect" the other. I saw that challenging a certain opacity of the body of the other. It is in this final challenge that the paradox emerges: for if I stated that the body is not evident at the beginning of my argument, how can I then propose something more than "respect" to this body's opaqueness?

The denatification of this apparent paradox necessitates two moves: first to point out specific examples in the current dance circuit in Europe where the "construction of difference" is obviously fallacious and ideologically blatant, and secondly to consider then what one might call a "distracted" form of cultural "translation".

#### DESIGNING BODIES

My examples on this making of difference and the construction of the body come my disappoint some of the readers. I will not talk about Indonesian dance in Berlin, or Kabatink in Paris. My examples are strategically more

domestic precisely because I want to emphasize how the construction of difference does not require radical bodily diversity, but is an ideological construction that betrays the eye and provokes a blindness of site and intellect. I will confine myself to Europe and to the construction of difference within it.

1995 was the year when contemporary Portuguese dance massively entered into the European dance circuit through the door of the Klugefest festival in Belgium. At the time, I had been invited by the organization to participate as a seminar on dance criticism, but I was also working as dramaturg and set-designer for Portuguese choreographers and dancer Vera Mantero, whose solo "Perhaps she could dance first and think afterwards", was to be premiered at the festival. Standing between the artistic side and the critic's side I had a privileged position to witness the impact of the presentation of bodies marked as somewhat exotic or different and dancing outside their culture in the capital of Europe.

The tension between the desire to include the Portuguese dancers into the position of an exotic Other and the blatant confusion their work provoked in the northern European reviewers and presenters was amazing. The work of Mantero was perceived (and soon maligned) as one portraying a "Portuguese housewife", that Mantero was dancing to Telmouza Moniz, referring to a law of Beckett's in the title of her solo, and had spent the previous year in NYC researching dance, theatre and voice techniques seemed irrelevant to the critics, who eagerly wanted to see in her the embodiment of Mediterranean femininity and passion (whatever that means). After the premiere, I proposed a change in the set, a prop pool that encountered resistance by the Belgian producers since it would cut the "Portugueseness" of the work (the change eventually took place). Mantero was lucky however, as her unquestionable talent met with the desire of a group of producers from Belgium, France and Holland to support her work. However, in the negotiations for the co-production of her next piece, the anxiety before the other, again that uneasy feeling that Freud so well described as a sense of disorientation brought by the almost (but not quite) familiar overcame the producers; in a moment of telling cultural anxiety a demand was made that if Mantero was to be financed she would have to work with a "dramaturg from the North" in order for the funding to go through.

The "dramaturg from the North" demand constitutes an incredible moment of cultural anxiety before the other. Obviously a symptom rather than a request, it was soon perceived as

an absurd request by the producers and that ominous figure from the North never materialized. But the fact that there was a request and the way it was phrased is telling: for this request sets up boundaries, it defines fields and it casts bodies with all too familiar contours: the southerner is irresponsible, uncontrollable, dangerous in terms of economic investment, while reason, responsibility, and control define the northern part of Europe (whatever that means, geographically). Fortunately, Mantero's work could continue, undisturbed by any regulations and flourish into one of the most intriguing contemporary dances. This did not happen to another "southerner" whose work was presented at Klugefest 91, Spanish choreographer Noemí Velezquez, whose extraordinary piece was criticized as an old-fashioned work "from the seventies". This kind criticism, that accuses the other of not being "of the moment" (of being doubly late, culturally and technologically) is a well described phenomenon in cultural theory: it is the predicament of anything that comes from anywhere else that the centers of the modern, as if parts of the world were lagging in time, as if synchronicity is something witnessed by the clocks of the dramaturgists and critics and presenters of the North as if chronology was a matter of geography.

Recently, again in Lisbon, the dance festival Danças na Cidade 94, brought together a series of pieces that were first introduced to the European audience in that same Klugefest 91. Vera Mantero, Francisco Canache, Meg Stuart (the festival itself was first launched and is still co-directed by Noemí Lapa who also danced in that Klugefest). As Vera Mantero and Meg Stuart sat next to each other on stage talking about their experiences in [CashLanding@Lisboa](mailto:CashLanding@Lisboa), I thought about the Portuguese influence in the work of Stuart. Her title "Deshgine Study", a piece whose scenes highlighted its "movement" and "social awareness" to the times, was created with two young Portuguese dancers, choreographer Francisco Canache and Carlota Lagado (Lagado was also costume designer for Stuart's second piece "No Longer Ready-made"). Canache presented a solo in Klugefest 91, and as profoundly Portuguese (which, for the critic as cultural translator is never a good thing: it is not "contemporary" enough, and it is not "exotic" enough - it is "old"). I thought also how Meg Stuart and I saw together a few days before a choreography by Francisco Canache, "Tem São Sebastião". At the end of the show, both Meg and I went backstage to talk to Canache. As we were congratulating him for his piece, an American presenter approached us. She was really excited about Francisco's work, she said, she thought it was a wonderful piece, very well done. Then the "brutal fact"



# Virtual Theatre Bodies

HANS-THIES LEMMANN

*A Wilson: Safety And Sleeping*  
photos: Brigitte Marie Mayer

The naive notion of attaining a "substantial" body, that only has to be retrieved, released and harmonized is still widespread. While feminist theory discusses the cultural construction of gender identity, "the" body floats as a deceptively tempting ideal before the consciousness. Presented as deeper truth, as nature if possible, as a place of last resort to perfection, it becomes a pan-religious object of continuous pining and fear, becomes constrained, in order to be released from the state of a largely unfulfillable given and to be turned into an object aimed at formations. From sport related bodily perfection, from beauty through styling and, when this doesn't help anymore, from sexual techniques as a part of life-style one aspect (or better still: which the interested industries promise their customers) to the ultimate pleasure of a successful life. Yet, to react to such performances with the reactionary promise of naturalness is neither better nor more appropriate. The fact is: the body is and always has been culturally coded, its adornment, its grooming, the training part of its "nature". Its nature does not consist only of the slowly decaying shell and the organism hidden inside, but also of appearance, rhythm of motion, gestures, mime, aura of voice and clothes, or, to be more precise - costume. The body is then in itself already both stage and scenery, or in itself theater. Numerous artistic tendencies from abstract expressionism and action painting to body art during the second half on the 20th century presented and tried to abolish the separation and alienation of the body as part of political representation: the time of the living body was supposed to take over from the dead, rigid time of the work, the intensity of sensation to be awakened once more as a corrective of civilizational restrictions placed on affective life.

The path "back to nature" has naturally been misplaced, in order to escape the alienation which manifests itself in the exchange between the false promise of authenticity, certainty and control of the body on the one hand and the experience of the foreign and emptiness on the other hand. Kierkegaard knew that new charm could be wished for only through mechanics. Benjamin knew that a storm coming from paradise rushes into the future and leaves no time for standing still and gathering. No counter-theater on the process of civilization will stand, no matter how terrorist it may be.

In the meantime, the possibility remains for act, and when dealing in live bodies, primarily for the art of performance, to articulate an absurd and a surplus towards the standardized bodily images. It is not the phantom of the natural, but a theater play of artificially staged bodies, enabling a more intense relation, which may even cross cultural borders. The theatre body is entirely artfully constructed, not only superficially (like in everyday life), but also through the actor's self-modification. In choreographic and kinesthetic discipline, in the conscious selection of its signs, it shows itself not as the fullness of bodily presence, but as a broken code, as abstraction. The theater body becomes - in post-dramatic theatre more than in the tradition of dramatic theatre - concrete through a double coup, the "language" of the theatre body becomes on the one hand abstract and general (formalistic tendency) and makes some of the anthropological unity tangible (for example the bodily mechanisms in the slow motion technique). On the other hand it may attain a unique, maybe "inadequate" corporeality of an idiosyncratic actor's persona. In both cases

the body of the theatre is unwilling to present "the" body in the sense of representation. It avoids the standardizing, norm-attaching power of the body, which is connected with all forms of representation. (Yes, the ideal body of the media and advertising should exercise this very power of representation.) The possibility of the spectator's identification with the body of the actor is not set aside, but utterly changed. If the actor in dramatic theatre was a mirror in which the spectator apparently found the culturally standardized bodily scheme (norm and norm go well together), then the body in the new theater had better be likened to a pin-ball upon which various projections of the spectator may pin their fragments of a language of wishes.<sup>1</sup>

The dramatic process took place between the bodies, the post-dramatic process takes place on the body. Bodily motor ability or disability, form or distortion, wholeness or partiality moves into the place of the mental duel translated only recognizably into the physical exercise, the stage duel. If the dramatic body carried the agent, then the post-dramatic establishes the image of its agent. This stage of comfortable representation, presentation and interpretation through body as a pure means. The actor has to act him/herself. Valérie Nozina notes: "L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument." And: "L'acteur n'exécute pas mais s'écoute. Interprète pas mais se pénètre, intègre pas mais fait tout son corps insérer. Construit pas son personnage mais s'écoupe le corps civil maintenu en ordre, se suicide, c'est pas d'a composition d'un personnage, c'est de la décomposition d'un homme qui se fait sur la glanche." Nozina opposes the idea of a "composition" of the dramatic person by claiming that there is much more of a deconstruction of the human being on stage.<sup>2</sup> Theater people trained in the European tradition face a new challenge as the basis of such a fiction. They have to learn and train what other theatre cultures take for granted, to rediscover the body, especially the laws of its intensity. Eugenio Barba, who at first joined Grotowski and entered in his Theatre Laboratory 13 Krakow, studied the Kathakali school in India and founded his Odin Teatret in 1964 and a Theatre Laboratory later on, which have been researching the laws of the actor's intensive bodily presence in the sense of a "theatre anthropology". Through his many public appearances and lectures, workshops and essays, Barba is one of the most influential advocates of a new corporeality of the actor. For him, the body is "colonized", it is in need of criterion: training, which is not simple liberation for a spontaneous expression, but primarily, says Barba, a "second colonization", developing an increased expression, precision, tension and thereby presence of the body. Barba literally goes the drama that used to happen among embodied dramatic personae over to the organic body: "The creative process of the actor can be realized entirely at a distance. He/she can divide the body in various parts and join them back together, achieving thereby dramatic effects, attraction of conflict or intervention and extraversion, and letting the various parts of the body speak to one

another. By means of a physical dialectic, an image is produced, that makes emotional, conceptual, and psychological tensions appear."<sup>3</sup>

The living body is a complex net of instincts, intrinsics, energetic points and currents in which sensational and motor processes co-exist with stored bodily memory, and a code co-exists with shocks. Each body is made of many: working body, lustful body, sport body, public and private body, body of tissue and of bones. The cultural image of what "the" body should be is subject to "disputes" changes, and the theatre articulates and reflects such images. It presents the body, and simultaneously keeps the body as essential, drawing material. Yet this function does not use the theatre body up: in the sense it is a value not generic. And yet, the physical reality of the body was basically disregarded before

Modernism. The body was a gratefully accepted given. It was, "natural" control of the human" rendered manifest (Rudolf von Leyser), disciplined, isolated and forced for the duties of a signifier, but was neither an autonomous problem nor theme in dramatic theatre, where it thus remained more of a *sub-text*. No wonder, since drama largely arose through abstraction from the thick mass of the material, through "dramatic" concentration

hell in Christian theatre. Gloucester's hump, the malady of Woyzeck

Modernism introduced the theme of sexuality, pain and illness, bodily dissimilarity, youth, age, skin color (Wedekind, Johns) "into the drawing rooms". The "Marriage of Man and Machine" (Hans Müller) started from the historical averseness with the connection of the organic and the mechanic. It continues in the signs of the new technologies and progresses by speeding to the human body that, together with information systems, hatches new phantasms in post-dramatic theatre as well.

While the view on utopian rational organizations of society was part of the spatial organization of Schleiermacher's "Third Ballet" or in the surface organization of Nordmann's, the (dramatic) feature of technologically transmitted wishing and terror mechanics of the present goes all into the utopian. Methods of a technically inflicted body appear in, for place: the horrific corporeal images between organism and machinery. Whom's deconstructive charm of the human figure in slow motion, his theatre coming close to the weightlessness and gracefulness of the Kantian Marcelline by adapting a (film) technique; the "switching" of the gaze from live presence to video images of the body; the elevated view of bodily images due to techniques like close-up or blow-up. A deep reason for the tendency to move the accent from abstraction towards attraction could be found in the intention to use theatrical corporality to counteract the loss of corporality which is apparent everywhere and which divides the body from longing and thus by superficial total sensualization.

Rudolf von Leyser says: "Yet to mention genetic reproduction, nowadays we already have to deal with a partial reproduction of images and appearances of the body (...). A blow-up of a face is just as obscene as observing private parts from up close (...). We are looking for the fullness of our dreams in technically rendering the body artificial and with for its multiplication in partial objects (...). Nowadays it is not even about having a body, but about being connected to one's own (...). Even in the night club one presides at the soundproof bar over the dance floor like air-traffic controllers preside at their radar equipment over the runway."<sup>4</sup> It is apparent, by the way, that with this pseudonatural desensitization through the permanent presence of sexualized bodily images, the body again becomes a superior *par excellence*. Whatever sticks to it

in terms of drama, becomes instantaneously significant, "sign for" fitness, belonging, success, status, etc. It is a narrow path in which the theatre can reveal the body between desensitized sensibility and a corporeality as sign.

The actuality of the stage is not well-disposed towards meaning in the first place. Whatever will happen, when the already "desensitizing" reality of the body in pain, and lust (for Lucan the limits of discourse in general, not to be overstepped) becomes self-reflexually known to become subject of the theatre? And that is the very thing happening in post-dramatic theatre. It makes the body itself and the process of its observation an aesthetic object of theatre. It is not so much as signifier but as provocation that it appears. In the artistic religion of ancient times, a beautiful body had been such an individual value as manifestation of meaning, notably. After that it meant the non-corporeal. It took the emancipation of the theatre as a dimension of culture in its own right, to understand that the body, without setting an existence as signifier, can be an agent provocation of an experience relieved of meaning, that is not aimed at a mediation of reality and meaning, but is an experience of the potential. By pointing in auto-theatre only towards its own presence, the body opens the last and best of a look into the paradoxical emptiness of the possible, theatre of the body in theatre of the potential, which turns in a theatre situation towards the unpredictable between-the-bodies and reveals the potential as threatening deprivation, as meant by Leyser in the concept of the played, and at the same time as promise.

Such thoughts about the post-dramatic image of the body find new material in an essay by literary theorist Michael E. Sapiro that appeared in the latest issue of *Letter*, in which the term "potentialization" is developed. It says that we are still inclined towards seeing the future as a space in which actualization and realization are to come about, while ideas, ideals, drafts, belong to the realm of the contemporary. This is future basically always regarded as a forthcoming present. We are supposed to



R. von Leyser, *Automated Stage*  
(Ballet to with, Berlin, 1999)

on "optimal" conflicts – as opposed to the epic preference of concrete detail. Thus sterility appears as loss pain and malice as death and "reflexing". The new theatre, on the other hand, moves from abstraction towards attraction, whereby again the secret of the attraction towards the body derives from another kind of abstraction. Eisenstein discussed the subject when he was talking about the "editing of attractions". It would be difficult to pinpoint where the obligation due to the hero's noble disposition (the psychological moment) end and where the manner of his charm as a person starts (i.e. has erotic effect).<sup>4</sup>

It is certain that the attraction emanating from actors, dancers or singers has always been the climax of life for a performance. The physical appearance of the star, their elegance and beauty (or their just as skilled comic helplessness) create the pleasure of theatre – often more so than the drama offered. Still, before Modernism, corporeality was only in exceptional cases an expensive subject: the phallus of classical Greek and Roman comedy, the pain of Philoctetes' wound, the torture and horror of

train our minds against it and develop it for the dimensions of possibility as a value in itself. The potential, the possibility should not be perceived only as a preliminary stage of reality. What it is about is a "potentialization of reality," a continuous production of ever new possibilities that do not require realization, have their own value and effect by staying possibilities". Wasersteinian, even "Metareality" are part of it, the future would always be left in the subjective. The theatre seems to me an equivalent area, a point in accordance with Spinoza's idea that our notion of time processes is and has to be moving from, say, indicative towards subjective thought. Epstein says: "Potentialization is an increase in possibility levels in the reality itself, the process of transforming facts into possibilities: theories into hypotheses, statements into presumptions." Such a theatre of increase in possibility levels is a concept that corresponds to the possibilities of a post-dramatic theatre of bodies. Indeed we live in an increasingly potential, more possible than actual reality. The new virtual realities express it massively: that culture in general should aim at a "use in possibility components" is especially important for theatre seen as an open process of performance that does not close, but opens potentials. The fifth of the "full", realized present as reality, the indicative is lacking the future. There are subjective experiences to be cultivated in the theatre, that do not aim at acquiring a reality, an existence, a knowledge, an idea, but at a space of indefiniteness and polylogue multitude, in which the "post-dramatic theatre" suggests among other things the idea of the always virtual "presentability" as opposed to every presentation and thereby prescription.<sup>2</sup>

If the post-dramatic body is characterized by its presence, and not by its ability to signify, then its ability to disturb and to interrupt all semiosis that start from structure, dramaturgy and linguistic meaning becomes conscious. Its presence is therefore always a pause in meaning: it hangs about what Roland Barthes calls a punctum in photography. It differentiates between the stance of the "study" (i.e. as in the expression *studium* as effort, industrious effort, desire for information) and that which actually fascinates. That is the punctum, the random detail, the specific, a uniqueness of the pictured that cannot be rationalized, an undeniable moment. Post-dramatic theatre leads the viewer to this punctum: to the opaque visibility of the body, to its concrete (maybe minor) singularity one is unable to call abstract. The concept of theatrical communication via the body changes drastically. The body "tells" the viewer not so much as information but as a message – as it is said of powers that they communicate through a medium.

**If the post-dramatic body is characterized by its presence, and not by its ability to signify, then its ability to disturb and to interrupt all semiosis that start from structure, dramaturgy and linguistic meaning becomes conscious. Its presence is therefore always a pause in meaning**

Such communication is more in accordance with the model of theatre "contagion", as Artur Fontana in "The Theatre and the Player", as a metaphor for the magic effect of the theatre. Communication as contagion by a bacillus is not information transfer, but is analogous to a mimetic melting and "participation". One could say that the dynamics that had once been part of the drama went over into the body, in its "basal" presence. A self-dramatization of the physical has occurred. The impulse of post-dramatic theatre to realize the intense presence ("epiphanies") of the human body is a tendency towards anthropophagy. Yet, in the paradigm of post-dramatic theatre there is no room for "humanism", if one understands it as the affirmation of the benevolent ideal of "the" human being. It will always be about the appearance of a singular, defined, real individual, about his/her replaceable gestures, about vividness in real time, in the limited time of theatre in play. This makes the particular absolute in a new way, opens up an equivalent of the ancient theophany for the physical. The body, on the other hand, opposes the ambiguous "eternity" of a fictive existence in representation since it can be mistaken for the kingdom of death. From this basic stance in recent theatre, a series of various bodily images derives that points towards the given reality of radical potentiality in theatre, the TheatReal.

<sup>1</sup> The following is based on individual paragraphs from Hans-Thies Lehmann, "Körper" in: Postdramatisches Theater (Verlag der Autoren, Frankfurt/M., 1999).

<sup>2</sup> *Writre November: Le theatre des possibles*. Paris 1998, pp. 22 and 26: "L'acteur n'est pas un interprète parce que le corps n'est pas un instrument." And: "L'acteur n'écoute pas mais s'écoute, interprète pas mais se perçoit, respire pas mais fait tout son corps respirer. Construit pas son personnage mais s'écroule: le corps civil maintenu en ordre, en attitude c'est pas d'la compassion d'personnage, c'est de la décomposition d'homme qui se fait sur la planche."

<sup>3</sup> Eugenio Barba and Tzon Tzong Rasmussen, *Bewegungen von Schweigen der Schrift*, C. Föllme and M. Thoma, eds., Frankfurt/M., 1982, p. 36.

<sup>4</sup> Sergei M. Eisenstein: "Montage der Attraktionen", in: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart, 1970, p. 48.

<sup>5</sup> See Jean Baudrillard in: *Am Electromedia* (Ed.), *Philosophen der neuen Technologie*, Berlin, 1998, p. 116-118.

<sup>6</sup> *Lettre 47*, Winter 1999.

<sup>7</sup> Lehmann, op.cit., p. 449ff.

This article deals with theoretical and ideological aspects of the discourse of theatre anthropology. It primarily concentrates on the analysis of theoretical works which reflect practical anthropological attempts to study theatre, but nevertheless form a methodological and theoretical basis for theatre anthropology in general. Accordingly, my comment will refrain from analysing performances or practical explorations of theatrical (or paratheatrical)



"laboratories", but I will discuss several notions introduced by Eugenio Barba (pre-expressivity, recurring principles), which have strongly influenced the development of modern theatre anthropology. The analysis of the ideological suppositions of the term "energy", however, will present several other anthropological discourses which actively participate, or even parasitically dwell in this elusive notion (Tadashi Suzuki, Richard Schechner).

# THE BOTH THEORY IDEOLO IN THE DISCOU OF THEA ANTHRO

# BY, AND GY

ALDO MILONNIĆ

# RSE TRE POLOGY

## BODYTECHNIQUES

The notion "body technique" was first introduced by the anthropologist Marcel Mauss as early as the mid thirties of the 20<sup>th</sup> century,<sup>1</sup> and has strongly influenced the course of theatre anthropology, especially the work of Jerzy Grotowski and that of his follower Eugenia Barba. The notion of body techniques reflects the essence of the body-in-society: "traditional ways in which members of various societies can use their bodies."<sup>2</sup> Mauss sees body techniques as the habits "inscribed" into one's body by means of various social systems such as family, education, culture, rituals, etc. He emphasises that the role of "tradition", as mutation and transition of customs down the generations, is essential to the formation of any body technique. His categorises body techniques according to sex, age, efficiency and way of transfer. In a didactic presentation, Mauss illustrates each category with examples e.g. swimming/walking/running/arm postures techniques. The author does not specifically refer to techniques in art (except indirectly in dance techniques) because, according to his



Photo: Jerzy Grotowski

system, every body technique represents a technique-in-society (i.e. one determined by society). In other words: "social structure marks the individual by determining his physical needs and activities by means of his upbringing", as Claude Lévi-Strauss states in his "Introduction to the Work of Marcel Mauss."<sup>3</sup>

Mauss's concept of body techniques was used by Eugenia Barba in his theatre anthropology. Not only did Barba use Mauss' concept as a theoretical basis, he also modified it to a considerable extent. One of the aims of this article, however, is to point out the fact that Barba's procedure had a destructive impact upon Mauss's basis – especially upon his concept of "body techniques".

According to Barba's hypothesis, "[i]n an organised performance, the performer's physical and vocal presence is modified according to principles which are different from those of

daily life.<sup>44</sup> He divides body techniques into three basic forms: "daily techniques" (used in everyday life), "techniques of virtuosity" (used by circus acrobats etc.), and "extra-daily techniques" (used in theatre).<sup>45</sup> Extra-daily techniques become the primary object of research in theatre anthropology, as "[t]heatrical analysis shows that it is possible to single out recurring principles from among these."<sup>46</sup> Extra-daily body techniques are regarded as universal and can only be explored in theoretical "isolation" - by removing the "core" represented by individual and social factors (i.e. by psychology and sociology):

The performer's work focuses, into a single problem, three different aspects corresponding to three distinct levels of observation. The first aspect is individual, the second is common to all those who belong to the same performance genre. The third concerns all performers from every era and culture. These three aspects are:

1. The performer's personality: her/his sensitivity, artistic intelligence, social personal those characteristics which render the individual performer unique and uncopyable.
  2. The particularities of the theatrical traditions and the historical-cultural context through which the performer's unique personality manifests itself.
  3. The use of the body-mind according to extra-daily techniques based on transcultural, recurring principles.<sup>47</sup>
- "Recurring principles" from the field of "pre-expressivity." Accordingly, it is "pre-expressive" behaviour on stage - "is an organized performance" as Berke stresses it - that represents the actual object of research in theatre anthropology. At first glance, it may even seem that, in Berke's theatre anthropology, the "pre-expressive" becomes a universal institution, of the same rank as that of the prohibition of incest. The "pre-expressive" can be defined as a group of principles known in all theatrical traditions which developed the concept of "organized performance." These principles are universal, which means that they govern all bodies on stage, provided that the principles under discussion are disentangled from the elements which are not pertinent.

#### SOCIAL INDIVIDUALITY, PRE-EXPRESSIVITY, SYMBOLIC SYSTEMS

At this point, I would like to indicate several problems arising from this sort

of interpretation of Berke's concept.

1. Dealing with the individuality factor of the performer's work, Berke states a contradiction in terms resulting from his differentiation between individual, social and universal aspects of performing. His term "social individuality" (of the actor) is a mere phrase, with the two words semantically contradicting each other. The terms "social" and "individual" are clearly two separate levels "not in the cause-effect relationship (regardless of the roles one may attribute to any of them)," as "psychological formulations are but transfers of generally sociological structures to the level of individual psychology," as Levi-Strauss says.<sup>48</sup> If there is indeed something that could "render the individual performer unique and uncopyable," it is certainly not his "social individuality."

2. Berke's "pre-expressivity" could hardly pass the test of universality. The universality of the prohibition of incest is not limited to individual poles, continents, states, as traditional anthropologists check the universality of their theories by applying them synchronically and diachronically to all societies known to man. Berke, on the other hand, manages to avoid the ambiguous division into "eastern" and "western" theories, but nevertheless limits the applicability of his theory of "pre-expressivity" to the "North Pole performer," The "South Pole performer", however, should not really act in "organized performances" - due to his "lack of convention." Unfortunately Berke gives little explanation as to his supposition that "no repertoire of specific rules to be respected [by the South Pole performer] has been provided." Additionally, Berke does not clearly define his idea of an "organized performance," leaving it at the level of an ideological presupposition. Can one really talk about the universality of "recurring principles" and "pre-expressivity", as it is evident that, for the sole purpose of arbitration, Berke's analysis excluded several parts of the world such as Africa and South America, despite the fact that the concept of "organized performances" does exist there?<sup>49</sup>

3. Not only does Berke's analysis exclude the body of the "South Pole performer": the author also commits a methodological error by supplementing<sup>50</sup> a part of social praxis which is of epistemological importance for defining the concept of body techniques in general. Can one really talk about body

techniques in the theatre without defining them as part of society, with theatre representing a social institution? This point was also brought up by Levi-Strauss in his introduction to Berke's book which Berke uses as a theoretical basis: "It is the nature of society to express itself symbolically in its habits and institutions. (...) In every culture there is a variety of symbolic systems, the most important of which are language, wedding rules, economic relations, art, sciences, religion. The systems agree to express several aspects of physical and social realities as well as the relations that connect the two, furthermore, the systems also mirror the relations established between themselves."<sup>51</sup> The systems never achieve their goal entirely, our current epistemological point of interest, however, is that Berke excluded "pre-expressivity" from the aforementioned "second aspect of the performer's work" - the historical-cultural context, and made use of incorrect methodology in doing so. Is it but a coincidence that African theatre developed body techniques (it should be emphasized that Berke describes them in an entirely accurate and objective fashion) which, according to his "recurring principles," should not be entirely compatible with e.g. ballet techniques of "western" theatre, or African ritual techniques? Berke's standpoint that the actor's physicality (as *body*) can be eradicated from "tradition as well as from historical-cultural context" is epistemologically unconvincing, especially because of the fact that other social symbolic systems have a part in the meaning of the actor's body technique within the context of the theatrical "symbolic system." Were it not so, the social level - the intersection of a number of symbolic systems, would display unbridgeable misunderstandings demanding that the theatrical sub-system be adapted. This, however, does not apply to the "misunderstanding" caused by over-gestured movements (as they are part of their artistic tendencies emerging from social and economic, i.e. structural, "conditions of possibility" inherent in a particular society), but to the one resulting from individual attempts to "banish," "eradicate" or "transfer" body techniques from their original (e.g. Asian) "tradition" and "context" into an environment totally different as to its history, society and tradition, e.g. that of the west.<sup>52</sup> It is precisely the latter "misunderstanding" that testifies to the "invention of tradition" (Hobsbawm

Bharucha), which cannot be easily eased from the notion of "post-expressivity", and may even be the main culprit for the trouble Barba encounters in his attempt to prove the universality of the key notion of his theatre anthropology.

## RECURRING PRINCIPLES

Thanks to Barba's admirable eagerness to collect data, one can, in the process of evaluating Barba's "recurring principles", learn a great deal about a variety of body techniques used by the "Earth Pole performer". From a compendium of ways in which actors of various cultures "can use their bodies in traditional ways," as Masun would state it, Barba infers four "recurring principles": balance, opposition, simplification and equivalence. We will, however, consider only the principle of equivalence, and the notion of "energy" which Barba emphasizes in the principle of balance, although "energy" could actually be defined as "universal" in this case, since it appears in all four principles of Barba's system.

The basic thesis of Barba's system of recurring principles goes as follows: "The various combinations of the performer's art are, above all, methods to break the automatic responses of daily life and to create equivalents to them."<sup>13</sup> Earlier on, however, Barba deals with the differentiation between daily techniques and extra-daily ones: "The body is used in a substantially different way in daily life than in performance situations. In the daily context, body technique is conditioned by culture, social status, profession. But in performance, there exists a different body technique. It is therefore possible to distinguish between a daily technique and an extra-daily technique."<sup>14</sup> Barba explains this thesis by quoting the same artist Étienne Decroux, who says that his method is based on the substitution of daily body techniques for the corresponding theatrical ones (e.g. an drastically reversing the direction of movements of everyday life); by performing it in exactly the opposite way, an action from daily life can be "believably presented".<sup>15</sup> The actor should thus abolish the "automaticism" of his own body, and modify it by using genuine theatrical body techniques, so that it would no longer be recognizable in its "lifeworld" or "everyday familiarity."

We could perhaps agree that learning specific theatrical body techniques does in fact contribute to the conscious recognition of those used off stage. But this still doesn't mean that the symbolic system of the theatre is not influenced by other social symbolic systems; the systems form a symbolic interwoven net, with the institution of the theatre being a part of it.<sup>16</sup> The body techniques of the

**We could perhaps agree that learning specific theatrical body techniques does in fact contribute to the conscious recognition of those used off stage. But this still doesn't mean that the symbolic system of the theatre is not influenced by other social symbolic systems; the systems form a symbolic interactive net, with the institution of the theatre being a part of it**

actor are understood as part of a broader, social symbolic system. Without doubt, they do belong there as a social institution. As other social body techniques, theatrical techniques are transferred "by way of tradition" (Masun); indirectly, this is also confirmed by Barba's own words in his description of the work of Takashi Asuma, who makes use of the *yo-da-kyo* technique: "The methods of the search are meticulously codified, the fruit of generations of experience."<sup>17</sup> The way Barba deals with the "automation of daily body techniques" makes one think that "extra-daily" ones, too, must be "automatized" in a certain way. What is the difference then?<sup>18</sup>

## ENERGY

The last notion I will concentrate upon is that of "energy". Barba connects it with the principle of balance, although it is actually characteristic of all four recurring principles. I will discuss a few examples of the use of the term "energy" in theatre theory, and then return to Barba's definition of this problem.<sup>19</sup>

The word "energy" is probably one of the most explored terms of the vocabulary used in theatre discourse, which is confirmed on a daily basis; in theatre reviews, there is an abundance of "energies" referring to various aspects of performances. Our purpose, however, is not to discuss "daily" or other theatre criticism, but to indicate that the texts forming a part of "theatrical discourse" can also be ambiguous as to their ideological orientation. In other words, authors are often tempted to borrow terms from other theatrical or ideological discourses. My presentation of such sentences will again be limited to the front of "theatre anthropology."<sup>20</sup>

The first example is the essay "Culture is the Body" by Tadashi Suzuki.<sup>21</sup> Suzuki takes over the methodology used by several US social-

scists to evaluate the level of modernization of a society. The level is determined by the proportion of "animal-energy" (that of people, horses and other living organisms) to "non-animal energy" (machines, electric and nuclear power etc.). If a society uses more of the former than the latter, this means that the society is not modernized, and vice versa. In his application of this sociological theory to the theatre, Suzuki states that, due to their increasing usage of "non-animal energy" (especially electricity), modern theatres are becoming subject of extensive modernization. Step by step and in a very refined manner, Suzuki transposes to the field of aesthetics and presents his opinion that theatre should restore "expressive abilities and powers of the human body"<sup>22</sup> or, in other words, employ more "animal-energy".

Suzuki introduces the notion of "energy" by referring to the sociological usage of the term. Word for word, a sociological concept (with a precisely determined function in a specific method of statistic sociology) is applied to the material conditions of modern theatres, and later to aesthetic categories. In this manner, Suzuki vulgarly produces aestheticism from sociology, as a consequence of this sophistic derivation, human labour force becomes the "energy" of the actor - viewed as a self-evident, logical, sociologically defined "expressive force of the human body."

Another example of such reasoning is that of Richard Schechner. Schechner frequently made use of the notion "energy" usually in the formulation "energy field" - especially in his initial phase in the early seventies. In his *Environmental Theater* published in 1973, the term "energy" is defined as "energy": the rehearsal in Schechner's theatre *The Performance Group* consisted of crossing the "energy field" "pedaled" by one's acting partners. Schechner's performer "moves either fast or slow, depending on the energies he feels" radiating from "people", "things" and "the shapes of space."<sup>23</sup> In the chapter dealing with audience on stage, Schechner claims that the skin, just like clothes, is but a form of costume, which, however, does not mean that the human being ends with the epidermal surface: "Fields of energy radiate from the person and penetrate into the person. Instead of imagining the human being as a silhouette, one ought to visualize a dense convergence of energy fields, a breathing pulsar." In the same breath, however, he adds somewhat apophorically: "I am not talking mysticism."<sup>24</sup> In the chapter dealing with the performer, he introduces some additional "energetic" terms applying to the actor - "body energy", "energy centres", "lines of energy."

Although Schechner denies the influence of eastern mysticism, his interpretations of energetic emanations of the performer reveal a

different truth. His negative very much corresponds to Foucault's concept of "discourse" or "discourse" (Foucault, 1981). Schenker desires the resemblance between his theories and those of eastern mystics, believing that his discourse on "energy fields" is based on eastern mysticism or intuition. Still, he does not define the term "energy" and its synonymic was taken in the way that would dispel our doubts as to his orientation – quite the opposite. In theatre praxis, critique and theory, the signifier "energy" can be applied to an endless quantity of the signified. Eugenio Barba is well aware of this problem: "In spite of the performer's 'energy' means using a term which lends itself to a thousand misunderstandings. The word energy must be immediately given operative value. Epistemologically it means 'to be at work' How does it happen, then, that the performer's body is at work on a pre-emptive level? What other words could replace the word 'energy'?"<sup>22</sup> After posing this question, Barba enumerates a variety of Asian theatrical worlds also meaning "energy."<sup>23</sup> Despite the fact that Barba exhibits upon the semantic "purging" and specification of the term, he remains aware of the attempt to conceptualize the notion in question, but sees it as an (unscientific if not lethal) variety of syncretistic combinations. It is evident from Barba's usage (and not conceptualization) of this notion that "energy" is a universal signifier of theatre discourse; it can be applied to all three basic principles of theatre – "energy employed in space," "energy employed in time," and "physical energy." In this kind of discourse, "energy" means nothing and everything at the same time. "Energy" is the opposite of the "absence of meaning"; the word itself, however, is entirely devoid of meaning, which makes it similar to a "zero phenomenon" (as defined by the structural linguist Roman Jakobson). Its function is similar to that of the word *mana* brought up by Marcel Mauss and conceptualized by Claude Lévi-Strauss. As is the case with society "in general," theatre "contains too much of the signifier in relation to all the signified which it can mean"; furthermore, there will always be "a surplus of meaning present." For this reason, theatre discourse has created energy – a "third and spontaneous notion" which (somewhat like algebraic symbols) "emerges in order to represent an undetermined value of meaning, as the term itself is entirely devoid of meaning, it can readily acquire just any."<sup>24</sup> If *mana* is in fact a universal zero institution within the totality of society<sup>25</sup>, the least that we can confirm about "energy" is that it represents a universal zero institution, not only as Barba's theatre anthropology, but in every theatre discourse which is yet to emancipate from its own spontaneous ideological, or, in other words, from its non-theoretical bias.

**If *mana* is in fact a universal zero institution within the totality of society, the least that we can confirm about "energy" is that it represents a universal zero institution, not only in Barba's theatre anthropology, but in every theatre discourse which is yet to emancipate from its own spontaneous ideological, or, in other words, from its non-theoretical bias**

Using one's work upon the authority of the science of anthropology, which acquired a notable position in the humanities of the 20<sup>th</sup> century, can indeed be profitable for theatre anthropology – but only when the theory itself is capable of recognizing and reflecting the disadvantages of amalgamating two considerably different disciplines.<sup>26</sup> More than any other theatre anthropologist, Eugenio Barba deserves the credit for establishing both methods and the institutional basis which enable the development of theatre anthropology. Despite Barba's great merits in praxis, however, one should be more careful studying his theoretical contributions. Quite frequently, his ambitious programme of creating a conceptually coherent theoretical basis for theatre anthropology sinks to the level of a heterogeneous multitude of suppositions, beliefs and insufficiently conceptualized notions. This text is meant as a warning that the discourse of theatre anthropology still understands theory and ideology, nothing for an epistemological break which would inaugurate it as a theoretically productive branch of modern humanities

ALDO MELCHIONI is a member of the editorial boards of *Asiatica* and *Asiatica*. He has edited a selection of essays *Along the Margins of Humanities* (together with Rastko Močilo) and two thematic issues of *Asiatica* (Women in the Theatre and Gender/Gender).

<sup>22</sup> The concept of body techniques was developed by Mauss in 1934. His text "Techniques of the Body" was published in *Journal de Psychologie* 30(2), No 3-4, March/April 1934 and later in the posthumous edition of *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1978. The source for this article was a Slovenian edition (Marcel Mauss: *Body techniques in drama* split – *LOK*, Znanstvena in študijska založba Ljubljana, Studia humanistica, Ljubljana 1994).

<sup>23</sup> Ibid., p. 203.

<sup>24</sup> Cf. Claude Lévi-Strauss: "Uned-à-delà Marcel Mauss" (Introduction to *L'œuvre de Marcel Mauss* 1950), in: M. Mauss: *Body techniques in drama* split (Ljubljana 1994), p. 229.

<sup>25</sup> Cf. Eugenio Barba: *The Paper Dance: A Guide to Theatre Anthropology*, transl. by Richard Fowler, Routledge, London and New York, 1995, p. 9 (first published in: *La Gesta di Carlo*, 1991).

<sup>26</sup> Body techniques are used to communicate, techniques of virtuosity are used to amuse, both daily techniques, on the other hand, lead to information. They literally put the body into form, rendering it artistic but believable. Herein lies the essential difference which separates extra-daily techniques from those which merely transform the body into the "movable" body of the acrobat and the virtuoso" (Ibid., p. 16).

<sup>27</sup> Ibid., p. 9.

<sup>28</sup> Ibid., p. 10.

<sup>29</sup> Cf. Lévi-Strauss, ibid., p. 233.

<sup>30</sup> Cf. Victor Turner: *From Ritual to Theatre, The Human Dramatic Process*, FAJ Publications, New York, 1982. A great deal of Turner's research was dedicated to the "South Pole performer", the author spent nearly three years in the African villages of Mberia, Lemba, Kosa and Gosa.

Dramatic representation and similar forms of cultural praxis are indeed of less frequent occurrence in real cultures, but this does not make them less important. According to the anthropologist Jack Goody, the African world knows both rituals and theatre performances. "In Africa, performance in the wider sense of rites and ceremonies abounds, but secular theatre is rare and the two need to be firmly distinguished. (...) To many observers, drama in oral cultures seems to be only the form of religious ceremonies (ritual drama) and the formal enactment of prose narrative ('secular drama'), or even the social drama (presented incidents) of V. Turner (...). However, even narrowly defined, it does exist, although very unevenly distributed, being found in a few groups but not at all in most." (Cf. Jack Goody: *Representations and Contradictions: Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Beliefs and Sexuality*, Blackwell Publishers, Oxford 1987, pp. 136-138). Theatre production is most common in West Africa, especially in Nigeria (the *Orisha* people), Mali (Bambara) and on the Ivory Coast (Ghana and Baule).

<sup>31</sup> Barba's *mana* is the exact opposite of the one made by John L. Austin (How to do Things with Words, 1962). While Barba's analysis concludes "everyday life" Austin's theory of performativity (speech acts theory) excludes the theatre and other artistic forms. The epistemological consequences of Austin's theory were

shown in "Performative Theatre: Speech Acts Theory and Performing Arts," in: *Aldo Marchionni and Emilio Morini (eds.), Along the Margins of Humanities. Seminars in Epistemology of Humanities*, 291. *Quilleya* 2009, pp. 237-252. In hermeticism, the concept of supplementarity was developed by Jacques Derrida in "Le structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" in: *Le structure et le différentiel*, Paris 1967.

<sup>12</sup> Cf. *Levi-Strauss*, *ibid.*, p. 236.

<sup>13</sup> Cf. Rastman Shreeshankar: *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge, London, New York 1993, especially the essay "Peter Brook's Mahabharata: a view from India".

<sup>14</sup> Cf. Barba *ibid.*, p. 32.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>16</sup> The action of pushing something is shown not by projecting the chest forward and passing down by the back foot – as one does in the daily action – but by arching the spine concavely, as if instead of pushing it was being pushed, and bending the arms towards the chest and pressing downwards with the front leg and foot. This convoluted and radical inversion of the forces characteristic of the daily action produces the work involved in the daily action. It is a fundamental principle of the theatre; on stage, the action must be real, but it is not important that it be realistic." (*Ibid.*, pp. 26-32).

<sup>17</sup> It is by no means unusual that body techniques are transferred from one system to another according to the principle of equivalence: "even in a fictitious society isolated from other societies, we are independent from its past and various symbolic systems which constitute a culture or a civilization, it would still be impossible to transfer the function of one system to that of another. Systems can only be transferred to others if certain constants, rational values, have been introduced. It is logical from both suppositions that no society can ever manage to offer all its members a chance to be of perfect use in establishing a symbolic structure which, judging by common sense, can only be realized in the shape of social life." (*Cf. Levi-Strauss*, *ibid.*, p. 237).

<sup>18</sup> Cf. Barba, *ibid.*, p. 34.

<sup>19</sup> A similar opinion is expressed by Patrice Pavis in the entry "Theatre Anthropology", he focuses upon the concept of body techniques as well as upon Barba's attempt to differentiate between daily and extraordinary ones. As his comments are of considerable importance for understanding the theoretical roots of Barba's theatre anthropology I would now draw attention to a passage from his *Theatre Anthropology*. "Apparently, Barba wants to emphasize that a body technique is completely external in performance, with the actor not being influenced by culture. It is hard to determine the cross of such mechanisms: is the thing that brings about the transformation of the actor's body with the change of context, even if acting is a performance, the actor – especially the western one – depends on his original culture, especially on everyday gentility. The thought of separating real life from the performance is most unusual, as there is clearly the same body performing on stage, and the whole background can not be erased. Making a differentiation between daily life and elements of performance, one runs a

risk of stating a contradiction between nature (the everyday body) and culture (the performing body) – the contradiction anthropology strives to overcome. On other fronts, the consequences of such contradiction would be similar to those of the instance when stylistics frantically attempted to draw a demarcation line between poetic and everyday languages without actually defining the threshold. It is quite the same in our case: the performing body is topologically defined as the body which performs and has specific characteristics different from those of everyday life. This difference, however, is merely superficial and does not apply to gentility and pretence, why should we keep the pretence for performing only – as we not generally pretend in 'real life' as well?" (*Cf. Patrice Pavis: Gestische slow* [Donnerstag der Differenz]. Kynochka HGA, Quilleya 2009, p. 267).

<sup>20</sup> A deep interdisciplinary analysis of this option would probably represent an excessive diversion on my part. It is, however, interesting that the use of the term "energy" is by no means limited to physics or science. In the humanities, the term is widely used, but has never been sufficiently defined. The 20<sup>th</sup> century linguist Wilhelm von Humboldt introduced the distinction between *organ- und energo-* as the distinction between static and dynamic aspects of language. In the 20<sup>th</sup> century, neurolinguistics additionally mythified this term by introducing several synonyms such as "activity" (Tätigkeit), "work of spirit" (Arbeit des Geistes), "a maximization of spirit" (Maximierung des Geistes). This terminology even influenced the Marxist linguist Mikhail Bakhtin (*Theorem and the Philosophy of Language*, 1928). The term "energy" in psychoanalysis would probably deserve a special chapter dealing with several important works by Sigmund Freud – his early study *Project for a Scientific Psychology* (Einwurf einer Psychologie, 1895) published after his death, *The Interpretation of Dreams* (Die Traumdeutung, 1900), *Jokes and their Relation to the Unconscious* (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905), and his papers in metapsychology from 1915. Freud's "energetic" scepticism from the period before the Interpretation of Dreams partly remains in his "economic hypothesis" dealing with psychic apparatus although Freud later renounced the neuro-psychism of his youth.

<sup>21</sup> Due to this limitation, I will also refrain from the analysis of several texts which represent the very essence of theatre "energetics". One of those is also the essay "The Foot, The Palm" (Le pied, la paume, 1873) by Lyotard, dealing with the economic aspect of Freud's displacement (Verdrängung). The text strongly supports the idea of "energetic theatre" or "theatre of energies" as opposed to that of signs. As an eager follower of the infamous tradition of theatre energetics, however, Lyotard withholds a theoretically convincing argumentation of his idea.

<sup>22</sup> "Culture is the Body" (1964), in: Bonnie Perrance and Graham Douglas (eds.): *Introduction and Performance*, MA Publications, New York 1991, pp. 261-268.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>24</sup> Cf. Richard Schickel: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York 1972, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>26</sup> The term "energy" can be found in numerous texts dealing with the connection between theatre and anthropology. One of the world-famous anthropologists who deserves to be mentioned is Victor Tarran, who connects the notion "energy" with work ("work as assumption"), and with the differentiation between work and leisure: "working work as 'large' and leisure as 'small'". Cf. Victor Tarran: *From Street to Theatre: The Alchemy of Play*. MA Publications, New York 1982.

<sup>27</sup> "In stating the principle of Actor-performers into a European language, one also needs the 'energy', 'life', 'power' and 'spirit' for the Japanese terms *iki*, *ikoro*, *iro*, *iki*, and *ikoro*. The Japanese *iki* is voice, children, and day; the Chinese *iki* is, *shue*, *yang*, and the *Shen* is, *yang*, and the *Shen* is, *yang*. The practical meanings of the principles of the performer's life are obscured by complex terms impossibly translated." (*Cf. Barba*, *ibid.*, p. 37). Later on, Barba gives even more examples from the vocabulary of Asian theatre discourse, which can be "translated" by the term "energy".

<sup>28</sup> Cf. *Levi-Strauss*, *ibid.*, p. 259.

<sup>29</sup> "Notions like *mana* or *chore* in meaning as they may be – when viewed in their most common function (which, as we have demonstrated, can never really disappear from our mentality and society), represent the floating signifier (in significant *floatant*) which controls the remnant of thoughts (at the same time, it is also a gold-mine for art, poetry, myth and aesthetic consciousness), although scientific research is perfectly capable of at least partly demystifying it, if not doing away with it completely." (*Ibid.*, p. 263 sq.).

<sup>30</sup> Monique Borja, author of numerous studies on theatre anthropology, claims that, as a discursive process, theatre anthropology is a part of a broader phenomenon mirrored by modern theatre which is interdisciplinary in character: "The relationship between anthropology and 20<sup>th</sup> century theatre is directly reflected in the vast terminology dealing with rituals, myths, collective performances, cultural poetics – as well as in modern critical discourse, modern theatre analysis etc. All this is part of a broader phenomenon: the critical discourse of today abounds in more or less vulgarized terminology borrowed from the human sciences – anthropology, sociology, and psychoanalysis." (*Cf. Monique Borja: "Anthropology's position" in: Periferie [Periphery], ed. by Rüdiger Lenz, No. 3 & 6, Tübingen, 1989, p. 261*).

# When the World Awakens to African Dance

YACOUBA KDNATE  
Photo: Les Ballets de Côte d'Ivoire



**Opposing the redundancies of the repetitive identity which betrays itself as it becomes ritual, contemporary African dance can lay claim to a mixed existence. Mixed as the ruse of adjustment and survival, or as a shoddy fabric, it provides a bridge between one and one's others, between the others trying to realise their model**

Have you ever heard of *Kossa Kombé*? Neither some ancient incantation nor a secret African philosophy, it was a hit song, first in France and then all over Europe and Africa between 1948 and 1950, contributing to the worldwide success of the first African group performing Pan-African dances and music: *Les Ballets de Côte d'Ivoire*. The *Fédération* Group were not the authors of the song: it belonged to all-African heritage. Three or four years ago, *Fédération* Norway, a well known Ivory Coast singer, made a cover version of that song. Hearing the radio play *Kossa Kombé*, a point of reference for my generation, a young girl once said: Oh, that's Melway's song!

Of course, I got things straight and into perspective. I explained that the singer had made a cover version of a song he had not written and that other contemporary singers were bound to cover this and many other beautiful old songs. But that justice dispensing indignant tirade somehow left me weary. The explanations did not leave me breathless. I can go the distance. What exhausted me was realising to what extent radio and TV presenters were ignorant of the useful information they could pass on to their listeners for their own advantage. And when the information provider is not informed, the user is under-informed.

The young, who keep Ivory Coast music and dance at arm's

length, are entitled to some information. And I felt old, holding onto the concerns of my young old age. Hate, I cried out: where is Africa headed for as its youth develops an eyesore memory?

Ever since then, I have been collecting answers and recording all the instances where the youth of Africa relate to this inverted memory phenomenon. And I have noticed many *Kossa Kombé* effects.

## 1. Daring the Pain

*Tchitchi* Company belongs to the generation of young people who do great things with very little means. Its members are girls fresh out of adolescence. This fragile youth has claimed a great symbol: the eagle. *Tchitchi*, in fact, stands for eagle. According to the Béte tradition, a man convicted of a terrible crime has to bring an eagle for his crimes to be pardoned and his family to forgive him. *Tchitchi* is thus a search and a recovery of spiritual strength, a rite of social reintegration. Choosing dance as its vehicle, this recovery shows that physical routes may lead to the very foundations of spirit and society. According to *Ntchatche*, it is in and by dance that the body breaks away from the spirit of gravity which ties one to the ground and its misfortunes, and feels its own lightness. It becomes an eagle, crossing immense spaces favourable to the invention of new values. The body expresses not only a state of mind, but also the state towards which one's spirit and intelligence strive. Dance searches for and expresses a capacity to convey and the know-how of the body, in themselves signs of health that the body wants for itself and for the spirit. We know that the health of both the body and the spirit is concerned with pain: the *Dani*. A body in pain is in the *Dani*. An angry soul is in the *Dani*. This body and this soul are neither safe nor sacred. They are not at the gates of heaven.

The *Dani* is pain, life-weariest, discontent. Marrying pain and femininity, *Tchitchi* lets women have their say, inscribing it into their very bodies. Throughout the choreography, the female body shapes various figures of pain: childbirth, frustration, harassment, etc. And it turns out that, without being a feature of woman's identity, pain is concomitant with her modes of entrance. Motherhood is a direct or an indirect reference to the pains of childbirth and to the frustrations that a mother must learn to brood over in silence. There is silence in the place, the aching silence of disappointments, the staggering silence of sobbing. There is also the woman's lament. Not knowing to what starts to call out to, she takes to incantations. The melancholy and lac-

erating flute contributes to the heartrending atmosphere. The flute does not accompany the emotion, it doubles it, and at the end of the performance it is not the woman who looks empty having cried too much, but the spectator, exhausted by the violence of the throat he or she had recognised and whose objective exemplifies he or she had been before. And if the piece does not challenge the mythology of women being the source of the original note, distance, it does not leave it alone either but rather shakes it up, disturbs it, questions it.

Articulating the word of pain and carrying it in one's body suggests at least two broken refusing to slide into comedy: avoiding the easy way out of what can be learned by heart, a cheap offer of pleasure laden with stereotypes. On the other hand, this is a face to face confrontation with life. In Africa, like nowhere



else, we know that the pain of childbirth, this heartrending and marvellous encounter of the woman who gives life with the governing life itself, often turns into dance, the most ordinary of all baselines.

Tibetche does not venture to tell the anecdote of these unnecessary deaths, if human death can ever be accidental or necessary. Tibetche's venture can be termed as existential. Moving on from the basic idea of pain, the choreography reveals the woman as the single subject of its dance. What can be more purified than death? What space can exist quite better than funeral space? Choreographers and actors across funeral spaces all across the city and the country. They record steps, note gestures and postures. They study the body movements of patients in the living culture of Ivory Coast, namely those of the Gossou, the Betes, the Agnis. This study enables them to perceive the distances which will inspire some of the creative effects of the company. There is a difference in the urge towards the skies between the gals' dance<sup>1</sup> and the men's one. There is the electric surge of the Gossou's people, and the shorter, gals' one: which one to chase? Tibetche doesn't chase, it traces a middle line

across both of them. Without hiding behind the stark neutrality of synthesis, the choreography lets each of its fundamental sources have its moment. Which does not make it a repository of rational dance. If well-informed eyes can say hi or hello to every reference the piece makes to the basic dances, they will also notice that those segments come and go in brief punctuation. They are the organising moments of the dance aesthetic, while all the units of expression put together give off a sense of outright freedom.

However, *Ajimi* is not an event-grade piece heralding a radical freedom of invention of new movements. It simply explores the wealth of possibilities with which the body can play in order to formulate its own speech and language. The composition of the performance as a whole remains classical. It results to collective temptations of ballet and takes both as color and as call-response situations. The dancing starts very subtly, lapping and murmuring like waves, to soar in a string and fly tension. Then the calm returns: the calm after the storm, the soothing calm of hope, the healing calm of active solidarity. No doubt about it, The Tibetche girls succeeded in enacting a fraction of the emotions during the African women. They succeeded in telling a story with a double vocabulary of rural and urban dances. They know how to use the gliding syntax of modernity.

## 2. The Kossu Yambé Effect

Is such fragmentary aesthetic enough for contemporary dance to settle the score with the Kossu Yambé effect? How many young Ivorian or African dancers and choreographers know the origin, the meaning of the steps and the movements they happily make, and how many of them are able to restore them to the totality of systems taking the dance gesture towards a world view?

I have warned you, I am being old. And the Old Man would like to be indulgent when his faint voice is crackling: after all, are those young people liable to know everything they do not know? After all, if the Western success of art segue was marked by ignorance of its function and by functional deconstruction, is he consequently placed under the sign of its fatal overstatement, the total of African dance can just as well take place under the auspices of ignorance of integral systems and structures, sticking to the aesthetics of rubbing and pick-pocketing. Wouldn't this the attitude Picasso adapted towards the so called art negro, to which he referred with an enigmatic formula: "art negro doesn't know?"

Neither in Demoselles d'Argence nor in assemblages organised by new dance groups does score emerge from the depths of symbolic folds or from whiffs of ancestral sites. It is going round and round. Cutting across the body itself. It is superficial. Detached, off centre, detached, out of sight, it is loose ends, crumb. Crumb of great loss falls into the public space of ravens and legions who staring for power, are eager to know but do not want to learn. The makeshift, the knotted-up, the rummaged-one takes the phrase because movement proves progress, and progress keeps shifting old landmarks up to the point where one overcomes the distance of motionless speed.

Opposing the redundancy of the negative identity which betrays itself as it becomes ritual, contemporary African dance can lay claim to a mixed substance. Mired as the race of adjustment and survival, on as a shoddy fabric, it provides a bridge between one and one's others, between the others trying to make their model. Even shoddy weaving is weaving. A fabric: woven with shadows and light, with silence and words, African dance is an untoppable force.

It is worth noting that a number of African languages use the verb to weave in order to express the act of creating. God creates the world like a weaver weaving a strip of cloth. Weaving identity as a fabric helps us to perceive it as a patchwork, in other words, as a *plasma* (windsor), a composite material made of miscellaneous pieces, drops sewn together. Weaving helps us remember that each identity is a set of situations, a game of mixtures that the subject puts together, takes apart and crosses, and which takes it more or less reflexively. Doesn't the woven fabric, clothing in turn tradition and invention, get worn out from following heated fashions, too often dying together with the season, which brought them to life? Doesn't it get torn in mashing up the complex relations between Africa and the West?

The mature can get more radical by moving towards either of its two poles: it can also take the middle route of its own singularity. Its history, a kind of a historical and cultural perceptible, can also prompt the exploration of all the possibilities it gives rise to. Opening up new possibilities, contemporary African dance traces perspectives among which we find the following horizons and questions:

- What will happen the day dance artists find their place in every great deal, every great fabric of African dance? A test is a fabric, isn't it?

- What will happen when, inhabiting their fabric-textile like a larva instead of wearing them as

transit, they dive into the logic of the assault at the airport in order to make their own and interpret the world from this singular and radical point of view?

- What will happen to such of these dances and to dance in general the day its language stops colonizing and becomes plain, the day when the international choreographic alphabet has as many African letters as European ones?

- What will remain of the so-called contemporary dance the day local dances learn to interpret the universals in the local and freely decline the local, as an international refrain?

- What will happen to urban dances when they consciously join up with the repertoires they now consider abandoned?

- What will happen the day Western and African dance artists, both white and black, stop dancing side by side to dance together, each one of them seeing his or her own performance broken up and recombined in the performance of the other?

- What will happen the day African choreographers are able to go round European and American cities to choose the artists with whom to make performances they would first show in Africa and then all over the world?

I can't wait for the day when the actors of basic African culture stop being servile fascists waiting for a prince charming from some faraway country to deliver them!

### 3. Dances of the Local and Dances of the Territory

The moment it accepts the separation between dance and music on the one hand and between dancers and spectators on the other, dance becomes a spectacle. It is compatible with the modern world Hindiger defined as the realm of representation, and that Guy Debord denounced as the society of the spectacle. Like a hairdresser who does everybody's hair because they don't do it themselves, a dance dancer for all those who don't dance, who don't dance themselves. One may ask whether this distancing of dance is not at the same time its devaluation and, as such, linked to the generalized devaluation, the unacceptably powerful vector of which television has become.

Insofar as democracy, empowerment as the political model par excellence, introduces a regime of representation, television and advertising develop as strategues and as a system of representation in terms of strategy at the spectacle. Television has thus become a public space where all events and actors of the progress of the world are more effectively when represented, if possible as puppets. However, African dance hasn't yet become the place

where African history and culture reveal and recognise themselves as spectacles and as self-awareness.

Of course African dance has known great historical moments, especially while Les Ballets africains de Kita Foféle worked towards an international positioning of performing arts which, no sooner had the war finished, encouraged African intellectuals in Europe not to lose faith in African culture. Les Ballets africains can be seen as standing in the same relation to African dance and music as the so called black sculpture to contemporary African art. But such a successful enterprise is bound to fail the second time round. Not only would national ballets never have the pertinence of the African, which had been Pan-African, but they also risked making separated traditional dances and modernity, a separation which, mediated by national television different in national spectacles, would introduce the ballet form as the model of African dance. At school celebrations ballet for girls, war dances for boys! At childhood celebrations ballet for girls, war dances for boys! This bifurcated would legitimate and formalize the preference in the colonial and the neo-colonial period. As a new dance form, contemporary dance, on the other hand, can be considered within the post colonial project.

As long as dance develops in the net of distanciation, it remains a servant of music. Contemporary dance may be perceived as the moment when the music-dance relation is overturned, or at least bent. Now it is the music that undergirdingly appears to serve dance teacher as it intervenes in support of the emotionalebb and flow programmed by dance movements, and is subsequently dismissed. This point of view might reveal contemporary elements in the jazz, especially as the dancer steps and makes gestures with both hands to indicate the measure of the music he wants the orchestra to play before returning to his dance in order to enhance the music he has just enacted in his own body. The example of the jazz of the 60s and 70s actually shows that the dance-music relation is dialectical, even permeable. To dance well does not imply dancing before or to music, but rather dancing the music, placing oneself into a comping simultaneously with the fundamental movement that runs through it. At the same time and at all times, the invention of new rhythms appears as an invention of new dance steps.

In 1964 and 1985, traditional dances whose modernisation did not always live up to the expectations of an audience demanding national rhythms, were replaced by the *agoulo*, the *gri-gri-gri-gri*. Two major

chthonic events marked the early renaissance of the *polibet*: first in the renewal of the tradition of dancing *ben*, and the invention of the *agoulo*. Invented as a philosophical dance linked to the atmosphere of the terrible repression hitting the student population, the *agoulo* was a dance and a rhythm young people could relate to. One might say that this dance provides information on the state of the bodies of young students, and therefore, on the state in which young people were in the early 1960s. It also provides information on the overall state of the social body in this period. How does a people hold its head? How does it hold its body while the police and student congresses at night to beat up, defecate, torture, humiliate, mutilate? The *agoulo* marked the social and the political awakening of the younger generations. The songs were mostly in *Nouchi* (the French of the Ivory Coast youth). Ten years later, the *agoulo* is still going strong. Does this success justify its paradigmatic basic approach of being a dance of the young with lyrics written by the young, in the old malade envelope of their grand parents' chants and nursery rhymes? The latest news is that not only do the *agoulo*-men take up vernacular song culture, but they also use some famous religious tunes such as *Motye*.

As for the *polibet*, the fraternal twin of the *agoulo*, it is a modernized version of a rhythm from the *Bets* land in the West. The fact that both the *agoulo*, a so-called philosophical dance knocked up by students, and the *polibet*, a dance entering the joy of dancing, found their herbed in *Nogonon*, means that the centre of *Afrique*, a sub-regional metropolis, is no longer where it used to be: After *Treichville*, where the action was in the colonial period, and *Abidjan*, the pride of economic growth in the years of prosperity, the centre of the city shifted towards its suburbs and found its heart in the body of *Yagouason*, the largest city borough. Dance was right. It may not have determined the course of history, but it surely recognised it. *Polibet* musicians like *Graoul Dym* (who died in 1998) and *Nahoussou Poulain* are still perceived as *Abidjan* dancers. And they make a whole picture of



Ivorian population go back to dancing; having become city dwellers, people now tend to dance only at funerals and weddings. They dance more in night clubs and less in dancing bars. Dancing bars defrained village squares. Night clubs will give them their own little taste of decline. Only women, regardless of their social status, go on dancing in the open, at *chateaux*, weddings and funerals. They transform streets into dancing spaces.

The *zoogba* has weathered well, never going out of fashion, better than the *polohé*, whose crazy nights date back to the early 1990s. It has stood the test of time, unmoved by the rise of the *likoko*, the *zoboko*, the *paikoko*, the *nana-dance*, the *igobi dance* and the latest, the *mapoko*, all emanating from it. Long as it may be, the list of Ivory Coast modern dances is not trivial. It continues the list of the dances that marked the 1970s and the 1980s: the *gbléblé*, and especially the *zibéblé* illustrated by Ernest Dydé who died in 1983, the *gbanne-gbanne*, a locomotive dance embodied by the musician Kékou.

Gabon dances represent the fundamental choreographic culture, the spontaneous landmarks within which the young generations define their modernity. Choreographers by names like Nkény, Tchitché, Shaleh, Lakemado etc. are as indebted to the figures of style of these modern dances as to those dance steps that are more rudimentary and more anchored in the history of the land. Creative measures of contemporary dance are thus to be found in the urbanity and the urbanization of African communities, as well as in their bond with ancient values. Young choreographers rely on first hand information provided by their cultural awareness, and set off driven by the originality of their personal interpretations.

#### 4. Being Contemporary and African

Dance may well be a language, but it will never become the conventional abstract language of mathematics. A French linguist of mine likes citing this example to challenge the need to develop the so-called African mathematics. Soledadine Bachar Daugre uses a Zimbabwean or a Turkish mathematician going about his demonstrations on a blackboard. A Chinese or a Canadian mathematician comes into the room. If whatever the mathematician has written on the blackboard really is mathematics, and if the Chamanes or the Canadians really is a mathematicians, he understands the written demonstrations perfectly, and is even capable of continuing them. This does not apply to culture and arts. A mathematician, working away, has no frame of mind. The dancer has.

**The so called contemporary dance is a free construction whose moments are not combined in a pre-set or expected way. Its ecstatic joy of the body comprises an expressive and creative aspect which makes the body channel ideas, stories and myths, as in the ancient tradition of great masks dancing the sun, the Creation of the world**

A dance step doesn't logically lead to the next one, rather, their connection is alchemy. Culture and arts fall within the province of forms and contents of consciousness. In these terms, they are vehicles for representations of the world, as well as for symbolic, mythical, historical references, objective and subjective intentions.

The German philosopher, logician and mathematician Leibniz explains that every one of us is a unique and irreplaceable creature in the world. Regardless of our number, each one of us occupies a place from which one is supposed to take one's concept as far as possible, while its clarification contributes to the global understanding of the world. It is up to God to select and make compossible the various possibilities realized by all the monads in the world. Africa has to clarify its concept in order to present God with the opportunity to select and view its notions and emotions in the arena of the world society of the spectacle. This is up to us. If God the director of the world, or the director of the spectacle of the world, are Westerners, unjust or vicious, Africa is not responsible, not solely responsible. But it is up to all of us to catch those arbitrary arbitrations out. It is up to African makers to make performances that cannot be made by other peoples on other continents, and are inseparable by them alone, so that a contemporary African dance danced here or anywhere else is recognizable as African and as contemporary. A French choreographer who enters a studio in Africa should realize that he or she can do contemporary dance, but that a perfect command of dance is not enough for readily getting into dance.

Unlike the desire ones, the so called contemporary dance is a free construction whose moments are not combined in a pre-set or expected way. Its ecstatic joy of the body comprises an expressive and creative aspect

which makes the body channel ideas, stories and myths, as in the ancient tradition of great masks dancing the sun, the Creation of the world. Life in the dance of great masks, the dancer doesn't merely dance on his own behalf, he gives his heart, his head and his body to an idea, a concept, a theme, a thesis. He plays, and wherever this may be, there is a play.

The remarkable thing about the generations of the year 2000 might be "getting the better" of history and contents, promoting a kind of formalism. But what is remarkable about all those who have the necessary courage and competence, in drawing attention to the contents which face extinction while their forms are perennial. The very fact that those forms survive by cultural action of the young is a sign of a cultural demand which cannot be satisfied in the languages of yesterday alone.

Ivorian choreographer Louis Akou, a member of the African Ballets of Kérékou Fodé, points out that Ivory Coast has more than 60 ethnic communities, and at least as many syntheses or choreographic accents to be discovered and served. The day Africa gets to know each of its codes and to reinterpret them in a contemporary aesthetics, the face of Africa in the world will be altered. The day the world awakens to African dance, the gods of the world will give more space to Africa in the spectacle of the world, because they will be closer to Africa, if not African.

If the artist really is the one who, as Amadou Hampaté Bâ well put it, reminds the world of its sounds and codes, has at her modernity and contemporaneity should consist in awakening to his or her own sounds and rhythms; an re-enchanting the world according to his or her personal norms and models. Thus, for as long as there is rhythm in Africa, the program of modernity conceptualized by Max Weber as the disenchantment of the world will elicit revivification. Dancng the dance of the mask will not be enough: it has to be re-danced, or rather, the performance has to be rethought, reorganized, reworked. One must not think that this creative process was absent from the artist's world in pre-colonial societies. Both literally and symbolically, this African proverb is as appropriate today as it was in the past: when given a task, take advantage of it to give yourself a task of your own.

Translated from the French by Valérie Valenti<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dugué's principal posture in African dance is systematized by Alphonse Thévoz in Dugué, Ed. Renaissance Lavoisier, 1982.

NAGOURA KHATIE is researcher and professor at University in Abidjan, Ivory Coast.



Siobhán Rogers

## Other Rooms - African Women's Writing

NATASHA HRASTINEK

One of the main criticisms emphasizes that postcolonialism is a wholly western, a western theorizing need to properly articulate transformational, 'minority' discourses, without giving the space to those spoken about to speak for themselves and to self-reflect their positions



Ama Rita Akpan



Ama Zinho

Now that feminism has well researched 'a room of one's own', including Virginia Woolf's famous text, there is an increasing interest to do so with 'other rooms' occupied by women who write. Feminisms which deal with the experience of a 'non-western' woman's identity as rather multiple identities, appear under terms such as postcolonial, third world, underdeveloped, etc., which all seem appropriate in some way or another, and deal with concepts of displacement, decentered realities, marginal experiences, representation, bodies, and last but not least, difference. However, feminism within postcoloniality is still a fairly new theoretical field and more often than not the identifying with it seems a rather artificial joint venture. Postcolonial praxis initially did not seem to be too interested in feminist issues, and feminism joined its discourse only later on, although there had been many parallels which eventually led to an interest in actual and possible intersections of both sides.

The attempt is to look at African women writers through two main perspectives, postcolonialist and feminist. Placing African women's literature into a postcolonial perspective, gives it an opportunity to focus on what effects colonial, postcolonial, and other foreign dominations had on African social realities. Feminist perspective helps to see the roles of African women subordinates, in their locality and universality. In short, while postcolonialism seeks to understand the differences between the Occident and the Orient, the presented feminism tries to go beyond the concepts of difference by seeking links.

#### FORMING POSTCOLONIALISM

A landmark for the postcolonial discourse was placed with Edward Said's book *Orientalism* in 1978. It was followed by a collection of essays *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* by Ashcroft, Griffiths and Tiffin. Soon afterwards the western discourse was flooded with postcoloniality, until its discourse diffused into many theoretical positions and is somehow in danger of losing its effective meaning altogether.

Postcolonialism may be the study of the interactions between European nations and the societies they colonized in the modern period. However, the term is loose, as it cannot group the divergent experiences of all the different countries that used to be under European empires, Africa, the Caribbean, Asia, or Australia, not to mention the colonies in America, such as Canada. The Ghanaian writer Ama Aidoo made a worthwhile remark about the postcolonial, saying that it "may be relevant to the United States after its war of independence, and to a certain extent, to the entire imperial dominions of Canada, Australia and New Zealand" but "applied to Africa, India, and some other parts of the world, 'postcolonial'

is not only a fiction, but a most pernicious fiction, a cover-up of a dangerous period in our people's lives."<sup>1</sup>

The spruce on which time span postcolonialism should be concerned with, is divided, there are those who don't deal with colonialism itself, and those who don't. It is also difficult to talk about the ending of colonialism, as many claim colonialism never ends with a mere act of establishing national independence, and as still exists in their realities. Postcolonialism is therefore subject to sharp criticism. It took place in the face of the growing theoretical constructions of postmodernism, but also because of the space created by postmodernism and its disruption of metropolitan.<sup>2</sup> Its aim may be too ambitious and exaggerated, it is totalizing, as it deals with the processes that already went on in colonialism, as well as with decolonizing ones. One of the main criticisms emphasizes that postcolonialism is a wholly western construct (even though many of the postcolonialists come from a different ethnic background, as does Edward Said, for example), a western theorizing need to properly articulate transnationalist, 'minority' discourses, without giving the space to those spoken about to speak for themselves and to self-reflect their positions. As such, in attempt to cover such a historical period, so many cultures, peoples with a singular concept, seems farfetched and implies western hegemony. It seems that postcolonialism has come ahead of its time, there is not enough historical lapse. It has been professed before its ripe time - while the circumstances were not yet ready for its existence, but the need and interest for the field 'to be ploughed' was great.

Despite the all terminological and content problems that seem to be burdening the whole field of postcolonialism, it is still providing a wide range of interesting approaches dealing with the relevant issues of cultural, political, ethnic backgrounds which apply also to African women's writing and cannot be covered solely by feminist practices.

#### BLACK, 'THIRD WORLD' OR PLAIN FEMINISMS

Metres and the direction of work have to be consciously interrogated, otherwise there is a risk of furthering a discourse on difference and otherness that leads to greater marginalization. While the keyword for researching in postcolonialism seems to be difference, many feminisms also deal with discourses of difference based on different philosophical backgrounds. However, many (post)feminisms have researched difference in order to go beyond it and sought key terms and concepts for defining a common ground for women regardless of their cultural, national, class, etc. background. Such terms are various, such as *nomad*, *migrant*, even *hybrid*. These subjectivities are privileged. Their core is not based on fixity, any kind of essentiality, confinement to place, in national or any other

category, but on transience, fluidity, bordercrossing. In *nomadic* discourse the idea of centre and authentic identity is given up. The *nomad* theory comes from a desire for an interconnectedness between different (feminist) subjectivities. Rana Khosravi, one of the feminist theoreticians, is involved with the figuration of women's feminist subjectivity in order to go beyond the dualistic concept of phallogocentrism and dualism. For her as well as for black post-modern feminist critic bell hooks, *nomad* consciousness is a political imperative at the end of this millennium. For bell hooks consciousness equals yearning. She finds 'discourse' about 'difference' dangerous for the struggle against racism, sexism, and cultural imperialism.

Yearning helps to overcome the confinements of them all and gives birth for empathy and leads to solidarity and coalition.<sup>3</sup>

Khosravi's *nomadism* relies on that kind of critical consciousness, which entails settling into actually coded ways of thinking and behaving. She develops a vision of women's feminist subjectivity in the trope of *nomadism*, *nomadism* not only being a figuration of physical activity, but implying also its metaphorical meaning. *Nomadic* subject is a myth, it is anti-essential, its identity is in continuous change, the borderlines still exist, but in this form it is much easier to transcend them.<sup>4</sup> The criticism of *nomadism* speak of erasing the question of space/place and the idea of space in constructing gender, race and national identities, as narratives of identity grow out of this engagement with local space.<sup>5</sup>

Another concept of fluid subjectivity is the migratory subjectivity of Carole Boyce Davies. Her idea resembles Khosravi's and hooks's in what they are aiming at: the identity of a subject, which exists in more times and places, (expresses its elsewhere-ness), is thus redefined out of imagination, and re-connects, re-members black women. Migratory subjectivity differs from *nomad* subject in one main issue, it moves to specific places with specific reasons, it is a subject with an agent.<sup>6</sup>

#### AFRICAN WOMEN, BLACK WOMEN - SEE[ING] THEIR ROOMS

Metaphorical concept of *nomadism* seems to be very handy in overcoming obstacles, barriers, and borders women are facing or being confined by. But again, the problem arises when it has to be applied to fiction, when the concept of space and locality becomes indispensable. Social reality cannot avoid being bound into space and time.

African women's writing could be approached in two ways: through locality and on the other hand, universality of African (black) women's experience. A somehow simplified explanation would be that the locality viewing is connected to ethnic, nationalistic, (post)colonial realities of African women, while universality deals more

with woman's identity regardless of all those categories, as talking about female identities cannot always be clean out from their complexities.

The diversity of African women's writing still has one thing in common: the role of a woman often seems a central issue. African's woman's reality is very political. Her struggling for place and position in the society is defined by patriarchal oppression, poverty, economical problems of undeveloped world, and (post/race)-colored oppression, which results in changing of values, redefining meaning of rural and city life.

Law practices are often extremely unfavorable for women, as they legalize abuse and degrade women of basic human rights. These are the problems many women across the world, in undeveloped as well as developed countries, can identify with on various scales in their specific contexts.

The situations more or less urgently call for political activism as the South African writer Nadine Gordimer would claim so often. The slogan "Art is political!" sounds a very authentic outcry in Africa. By describing the situation generally, we should not overlook the fact of diversity of women's situations in different national contexts, political regimes and wars which have so drastically influenced the quantity and quality of literary productions. On the one hand there are Sudan or Angola where long wars have literally stopped any writing practices, degraded human existence into mere survival. There is Mozambique, getting itself slowly together after a long war, where there are few women writers, but those of them renowned, who have also taken leading positions in the national writer's associations, as for example Lúcia Mupfema, who is the president of the Writers Association. On the other hand Nigeria, Ghana, and Kenya have long and well known literary and academic traditions. Namibia, Zimbabwe, and Uganda are producing more women's texts every year. The same is true of Côte d'Ivoire, whose women writers are in a liberal and advanced position, but only those from Abidjan, as there is a sharp distinction between opportunities in the city and in the context of rural life.

Anna Ake Aidoo critically tackles the issue of how life in Ghana has been influenced by the process of being a British colony, how native people have turned to different values which are much more materialistic, and are losing their own selves. The heroine Sessie in her story "Everything comes" painfully recollects all this, when her relatives ask her on her visit back home "What car are you bringing home Sessie? We hope it is not one of those little coconut shells with two doors, heh?... And eh, we hope you brought a refrigerator. Because you simply cannot find one here these days..." Sessie, who has been to the west, sees all these material objects as a hope with which they are hanging themselves. Her bitter disappointment

## The criticisms of nomadism speak of evading the question of space/place and the idea of space in constructing gender, race and national identities, as narratives of identity grow out of this engagement with local space

makes her wonder if she has returned back to the right country. The life is changing and it is also changing in African countries, people are making their individual adjustments, partly retaining old traditional habits and notions, partly adjusting to the ways of the white people. But what Aidoo is concerned with is also having one's innocent eye. In the novel *Changes*, the heroine Esi is a young, urban, independent, educated woman, who chooses many modern, "western" ways. She asserts very rational, emancipated and aware of what she wants, but loses control of herself falling in love with a man who eventually leaves her for another woman. She also leaves her child with her mother, which in the west would be considered, while in African communities children are part of an extensive family and many young women leave them behind in pursuit of work.

Women who come to the city with their partners, but remain equally dependent on them, betrayed by them and at the same time degraded at their families and communities, are a common theme in African novels. These themes occur in the novels by Ghanaian writer Ama Darko, *Beyond the Mountain*, and Kenyan writer Marguerite Njũro Mũgoye. Coming to birth Mũgoye deals with a young rural girl's development into maturity against the background of Kenyan history coming to independence and the violent evolution of the Kenyan nation. The city has its myth of prosperity and opportunity which is soon shattered. Great situations sometimes lead to prostitution as the only way to become economically independent. Young girls who come from the villages leaving behind their relatives and friends, who believe in their wellbeing and prosperity, end up prostitutes, or struggle in other states of miserable conditions as happens in Aidoo's story "In the Cutting of a Dink." The only possibility to find a way out of that state is through education, but for the majority it remains an unreachable goal. An explanation of this theme which does have a "happy ending" occurs in the novel *Nervous Conditions* by a Zimbabwean Thabang Dangemphah. This is another moving story of a girl coming of age, with a critical insight into the repression of a traditional way of life. It speaks of what sacrifices it takes to catch an opportunity to get education and on the other

hand reveals the schizophrenic identity imposed on her cousin who lives in traditional Zimbabwe, where she as a girl is expected to be less bold and daring than she has learnt to be while living in United Kingdom. It expresses human loss involved in the colonization of one culture by another.

African women's experiences are also women's experiences. Their contexts are in so many ways comparable to other women's contexts in their relationships with men, friends, their motherhood, their loneliness and struggles, and happiness and all other range of feelings and states of mind as a human existence. There are many links, especially those related to feelings and emotions or on the other hand, to repression, repression of place and time in which female subjects exist.

African women are a source of inspiration to the "western black women" who seek, often successfully, a connection with their African sisters. African American women writers are trying to write stories which transmit history and tradition, starting with their African roots. Metaphorizing as a concept should reconstruct the destroyed historical consciousness. This process is happening through establishing new links (re-connection) and recalling black memories, or re-joining (re-membering - the term was invented by the writer Toni Morrison) again what has been "disremembered" and dehumanized by involuntary deportations from Africa into "western" slavery in the Trans-Atlantic passage history. Even though African American culture has hardly retained any African material culture, it deconstructed African societal norms. Metaphorical primary, the part "as food for urban fantasy" in African American women's writing is transcended through the concept of matrilinearity. Women in many African societies have important roles as traders as well as holding important positions as heads of the family. Matrarchal women, high status of elder women, and women power as leaders are all concepts that have roots in the African traditions. For African American women that seemed a good way to avoid accepting patriarchal patterns and values and find positive cultural heritage.

If we get back to contemporary issues of African women writers who have already undergone colonization, we can find out that they sometimes overlap with those of African American ones, which leads to comparison of African women double race-and-gender oppression with African texts of double gender-and-colonialization repression. Such examples are the ideals of physical appearance, as the wish to be white(r) and have straight(er) hair. These themes are common in African American women's literature. Such theme is taken to its extreme in Toni Morrison's novel *The Bluest Eye*, where her tragic heroine Pecola, an adolescent girl, eventually goes mad wishing the

had (and finally thanking the truly hat) blue eyes, in her mind the only possible ticket to happiness. Of course the circumstances of her story involve oppressive racism in the States, which affects all intimate and external aspects of her life as of the lives of so many other blacks. The wish to be white also penetrated into African countries with colonialism, and you can find bleaching creams sold in shops and stalls at the most remote villages of Tanzania. It is also the major theme in the story "Everything Counts" by Ghanaian writer Ama Ata Aidoo where the young woman narrator, who is educated and worldly, doesn't understand why all women wear wigs and eventually sees "she is the one black girl in the city" but restrains herself from saying anything, as "she did not want to look ugly as a stranger than she already felt."<sup>1</sup> Here Ama Ata Aidoo poses that being black does not only mean being born with dark skin: it encompasses an identity, a pride that goes with it... Being black is feeling black! The heroine returns home from abroad, to find 'Home' but instead she discovers that her view was stupider, that she has become displaced, that there is a destroyed romantic utopian concept and that her brothers, lovers, and her husband had been right when they said "they found the thought of returning home frightening."<sup>2</sup> and preferred to stay abroad to study more. In the wonderful circle we come around again to the stories used by African Americans, such as Gloria Naylor and many others.

#### LINKS AND GAPS IN THE TRANS-ATLANTIC BRIDGES

Fighting, struggling, achieving, publishing, writing, are the words commonly understood in African literary scenes. But interestingly enough, we can notice the difference in the (in)authenticity of these issues among those who were also passionate in claiming their rights, but cannot sound equally passionate as their position is different. They live in the West, they are, in a privileged way, the privileged ones who have the security (academic, artistic...) background not to worry about surviving on a daily basis and can speak with the language expressing western ideology, such as Marxism, leftism, socialism. Kirsten Holst Petersen speaks about the same thing: "African women had very different notions of mother and daughter

relationship than their German sisters which made her think that universal sisterhood is not a given biological condition as much as perhaps a goal to work towards, and that in that process it is important to isolate the problems which are specific to Africa or perhaps to Third World in general, and also perhaps to accept a different hierarchy of importance..."<sup>3</sup> In other words, while western feminists discuss the relative importance of feminist emancipation against class, the African women discuss female equality against Western cultural imperialism. African American women writers find their own visualisation of Africa and African women as a source of new ideas, themes and energy, which give them identity. Such is the novel by Sandra Jackson Opoku *The River Where the Blood Was Born*. Africa is their blood, their re-connected link, their re-membered link. Such usage could be formulated as a form of mental exploitation, as a mental form of postcolonialism. On the other hand, the West recognised only those African women writers who meet the western standards of what is Africa and what is African experience, and are at least mentally if not physically present in western structures and institutions. They write according to western standards, they publish in the West and often live in the West as well. Such writers are also some of the ones presented here, Ama Ata Aidoo, Buchi Emecheta, Tsitsi Dangamela, Mireya Mago, Njogu Mũndia, etc. By no means is this a disqualification of their literary oeuvre. They represent Africa authentically: their works deserve all praise. It is just important to point out the discrepancy between the women writing in Africa and those who are recognised in the West, last but not least by using the language of the coloniser. They are establishing the 'postcolonial canon' while the rooms inhabited by women in Africa still remain a terra incognita, a vast unmarked territory.

NADJA HRSTNIK is researcher at the Educational Institute. Centre for Women's Studies in Ljubljana. Her fields of research are African American and African women's writing and representation of women in textbooks. She has edited several anthologies of Slavonian women's writing, translated children's books and writes children's poetry. She spends the rest of her time visiting literary events across the African continent.

<sup>1</sup> Ama Ata Aidoo, "That Capacious Space: Gender Politics," in Philemona Mwanu, ed., *Critical Reflections: The Politics of Imaginative Writing*, Seattle, Wash., Bay Press, 1991, p. 164.

<sup>2</sup> Gerle Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity: Negotiations of the Subject*, Routledge, New York, 1994, p. 81.

<sup>3</sup> Bill hooks, *Struggling race, gender, and cultural politics*, South End Press Boston MA, 1990.

<sup>4</sup> Rod Bratton, "Introduction: By Way of 'Normalisation', *Mumukshu Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>5</sup> Ernaux Porter, "Mother Earth and the Wandering Jew" unpublished paper from a conference *Women/Time/Space*, Lancaster University, 1985.

<sup>6</sup> Gerle Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity: Negotiations of the Subject*, Routledge, London and New York, 1994.

<sup>7</sup> Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1979, p. 6.

<sup>8</sup> Susan Wilks, *Specifying Black Women Writing the American Experience*, Routledge, London, 1990, p. 10.

<sup>9</sup> Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1979, p. 4.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> Kirsten Holst Petersen, "First Things First: Problems of a Revisionist Approach to African Literature", *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Routledge, London and New York, 1996, p. 251.

# *Painting with Music*

**A Performance  
Across Cultures**

TRISH T. PENN-HA



Art lies in the slender margin between the real and the unreal.

Chikamasa Monzaemon

The same is the performance. Theatre, dance, mime, art, architecture, music, film, video, other. What is born from the combination, and at the intersection of different domains continues to defy naming. The center the distinction between genres and categories, the smaller the capacity to depart from and return to performance as *s/ja* (mythical spectacle, Art situated both outside and inside "art" loses its fixed boundaries. As a (forced) message it pulls, pushes, and persuades. As a (passing) sign, it is the work of rhythm: breath inhaled as voice, body, space, or sound, movement, light; the vibration of a gesture—from silence; the resonance of a space—from darkness; the music of life—from stillness. The "isness" is the performance. It takes form by lifting, yet its finality remains free of attachment to an end. The same critical work of naming and framing assists the flow from outside-in, inside-out and anchors movement across (that) borders (of the frame). What has come to perfection perishes. Without the potential for new departures and returns, its stability is doomed to wane with the cruelty of that other measure of perfection named: imperfection.

#### **Essence - Performance**

In the art of Japanese Noh theatre, master Zeami Motokiyō (also spelled Zeami, 1363-1443) identified three aspects of the art and equated them with the senses: seeing was called the skin, hearing the flesh, and feeling the bones. While failing to find anyone among his contemporaries who could offer more than "a feeble representation of just the skin," he insisted that performers not only possess all three qualities, but also develop these qualities to their limits. The performance, in other words, should be "effortless and ineffable."<sup>1</sup>

Truth requires most imagination. True accomplishment cannot be attained merely through the arduous search for it or the accumulated efforts to materialize it. Those who see only with their eyes are said to see only the performance, which they seek to imitate. But, wrote actor and theorist Zeami, there is no such thing as performance in itself. For without the "essence" there cannot be any "performance." The relation between the two is compared to that of a flower and its fragrance, or the moon and the light it sheds. "To imitate the performance is to create a false essence"—one "doomed eventually to perish."<sup>2</sup> Here, imitation of the false

means both imitation and lack: the inability to go beyond the limit of one's immediate perception and to accomplish the arts of the flesh and the bones. Truth, apparently does not yield itself to what is shown, as said. One may grasp it as event, never really as substance. Didn't the poet Bashō (1644-1694) already warn, "Do not seek to follow in the footsteps of the men of old; seek what they sought?"<sup>3</sup>

What one calls the "truth" of a performance is a form of language among others. Since each language carries with it a certain mental context and a locatable history of thought, to read "essence" across contextual borders, one must necessarily displace it from the central position it occupies within Western metaphysics. Founded on the notion of pure (self) ignorance—being in full presence, absolute proximity to oneself, as non-difference—, such metaphysics nonetheless according to its humanistic tradition and its own idea of True and False, Good and Bad. Thus, "essence" in Zeami's writings requires a multiple, different/differing reading. The relation it establishes with performance is not so much that of a mere opposition between true and false, as that of a mutual challenge between change and permanence, the two vital principles of life and art. "If you must make spasmodic effort to search for it and, having found it, to hold it up eternally," Polish dance teacher Jerzy Grotowski also remarked, "then the tradition is no longer alive inside you. There is no point in do that which has ceased to be alive because it will not be true."<sup>4</sup> Here, what changes and cannot be merely held up to view is alive; what is no longer alive is not true; and what is true presents itself effortlessly, for what usually takes shape independently of effort lies at the limits of the performable and the expressible.

#### **A Mutual Accuracy**

Zeami's pairing of essence and performance calls into mind the mindful mindfulness of both Bashō's haiku and Merce Cunningham's dance. Existing in a vanguard form that may be best described as an unwillingness to the thing in its fragile essence of appearance, Bashō noted for example that: "A good poet does not make a poem; he keeps contemplating his subject until it becomes a poem."<sup>5</sup> While he comes on the tradition of Japanese literary criticism, evaluating the merit of a poem according to the proportion of "vague meaning" (*yoku*) it offers, Bashō also insisted that there be no predecessors in the poetry of his school, and that both change and permanence be the essence of haikai. What makes this work-form a major contribution to the poetic



What one calls the "truth" of a performance is a form of language among others. Since each language carries with it a certain mental context and a locatable history of thought, to read "essence" across contextual borders, one must necessarily displace it from the central position it occupies within Western metaphysics

literature of the world is apparently its unimportantness. Haiku poetry has been evolved for the ordinary man and woman, and historically it allowed Japanese poets to break with what used to be the incontestable measure of perfection: the conventional aristocratic practice of imitating the masterpieces of their predecessors and of restricting themselves to the same vocabulary. Thus it is hardly surprising that Basho, who made haiku the glory of the Japanese people and whose poetry (partly due to the attention it gave to the humor of the everyday details of our lives) has become popular with people of every class, is also the man who declared in his time: "My poetry is like a stone in the corner of a fan in the winter. It runs against the popular tastes and has no practical use."<sup>5</sup>

The story of the poetess Chiyo (1703-75) is another well-known example of poetic performance as "becoming" rather than "making." In her quest for what constituted a genuine haiku and her eagerness to widen the local fame she had already acquired, she met with a noted haiku master who happened to visit her town. He then asked her to compose a poem about a conventional subject, the cuckoo. One of the favorite birds of Japanese haiku poets, the cuckoo distinguishes itself as that which in the night as it flies, making it difficult for the observer to translate its fleeting visual or aural presence. Chiyo tried, but again and again the master rejected each of her attempts as being "untrue to feeling." One night, as related by Densetsu T. Soma, while losing herself intently in the subject, she failed to notice the day already dawning through the paper screens, "when the following haiku formed itself in her mind":

Gazing "untrue," "careless,"  
All night long  
Down at last!

Upon reading it, the master at once decreed it to be one of the finest haiku ever composed on the cuckoo.<sup>6</sup> A most conventional subject thus takes on a new lease of life as the unique moment it offers is also a most honest, "true-to-feeling" moment in which the cuckoo loses its "popular taste" and "practical use" but is to be essentially inappropriate.

In the state of "no-mind" / *Nishu* mind, the highly mythized "presence" of the artist is both a presence and an absence to one-self. The moment in and out of time is the movement outside of the self—in itself. Chiyo's most "presence" haiku materializes a state of coming to speech in which neither the inside nor the outside is privileged. What is achieved is not exactly the "unfeeling," but a musical accuracy—an "obedient breach of meaning," as Roland Barthes put it,<sup>7</sup> for the

music referred to here is both a music of meanings and a music of sounds. The awakening to "the richness of things" has no ulterior motive. It is, as Barthes put it in Christian terms: "to see God in a flea as a flea."<sup>8</sup>

Naomi Cunningham's dances, for example, also express nothing but themselves. Instead of telling a story or exploring the relationship between movement and the psyche, they focus on the physicalities of the body. In other words, they feature the body simply as "a way of moving." Cunningham corporeizes movement with no attempts to direct expressivity, and with no specific meaning or emotional content intended. Shattering any sense of plot and sustaining no literal interpretation, his approach to movement sequencing relies largely on chance operations. The dance derives its rhythm not from the music precomposed and imposed from without, but from the very nature of the step or of the phrases, and from the dancer's own maintenance. A movement is thus expressive of nothing but itself. Yet, at the instant of such a dance resides in its own consummate physicality rather than in its ability to reveal what is verbally inaccessible. It is precisely because dance here refuses to encode the "natural." It "denaturalizes" the body by disengaging itself from the quest for a so-called organic choreographic process, which often dwells on a narrow concept of the narrative, hence amazing blind as to how subject and body come into being and how every dance participates in a given discourse.

By acknowledging no "natural" line between movement and feelings, or between feeling and meaning, Cunningham's dances articulate the tradition of cultivating uneasy oppositions between mind and heart, thought and action. Such tradition tends in this case to sanctify intuitive feelings in its endless attempts to berate or exclude verbal expression. (This, precisely in a society marked with the ramp of dualistic rationalism, where demonstrative reasoning and explanatory discourse dominate, and where in the name of logic, all forms of the "non-verbal" are dismissed and defined negatively as non-sense, non-reason, non-truth, or non-reality.) When dance is no more and no less than "a moving image of life" the performance of movement in space is also much less a display of the spectacular, virtuoso perfected body, than a full and evenly passionate extension of pedestrian activities, in which the articulate body can be said to be at best musically accurate. In Cunningham's words, "through this devotion to mindful movement the dancer achieves technical competence that manifests itself in flexible responses to novel situations."<sup>9</sup>

## A Moment in and Out of Time

The traditional aesthetic ideals that pervaded all Japanese arts and accomplishments have been summarized largely in the concept of *yugen*. A performance may be said to possess *yugen*, the mark of supreme attainment when for example a gesture which is beautiful in itself, is also a gateway to something else. *Yugen*, translated as the Unfathomable, is often used to suggest the profound and serene as well as the tranquil and elegant aspects of things that cannot easily be translated into words, and often lead to a blind alley as far as verbalism is concerned. Attempts to find equivalences to *yugen* in Western literatures have, for example, resorted to Edgar Poe's "suggestive indefiniteness of vague and therefore of spiritual effect," or else, to T.S. Eliot's "moment in and out of time."<sup>10</sup>

Naïve spectators, as related by Deems, sometimes delighted in the moments of "no action," which they considered to be the most enjoyable ones of the performance. Occurring in between two actions, these are the moments when both the music and the actor's movements come to a stop. Yet, instead of slackening while dancing, singing, dialogues, or different types of moving are suspended, the actor maintains an "unwearing inner strength," manifesting thereby the spirit of his role more intensely than through all his other modes of performance. Much of the pleasure of the spectators is due here to this underlying spiritual strength, whose presence should also remain as obscure as it cannot visibly be shown. For, "if it is obvious," Deems specified, "it becomes an act, and is no longer 'no-action'."<sup>11</sup>

Moments of suspension not only expand the imagination and stimulate interest, they also move the audience in ways that no music, dancing or role playing can. The performance is determined both by the actors performed and by the in-betweenness of these actions. Far from being merely "a man of action," as Grotowski defines him, the Performer is here also a person of no-action. Or, at least, the kind of (spiritual) "action" involved in such moments of (physical) reaction defies the limits of the visible and the audible. It exceeds the arts of the skin and the flesh. Noted philosopher Masahiko Ikeda (1870-1946) almost seemed to echo the opinion of Deems's Noh spectators when he made the following comparison: "In contrast to Western culture which considers form as existence and formless as good, the sage to see the form of the formless, and hear the sound of the soundless has as the foundation of Eastern culture."<sup>12</sup>

Although the difference between East and West can hardly be as conclusive, still, in

traditional Japanese and Chinese aesthetics, one is often made aware that the song expressed is never really intended to express form, but rather, the Formless. As with haiku which draws its poetic effect from the effortlessness and unselfconsciousness of its "surplus meaning," a gathering with *yugen*—also translated in this context as Subtle Profundity or Deep Reserve—enables us "to feel infinite unrevelations" without having to resort to minute detailing.<sup>14</sup> A similar comparison can be made between the white unpainted area which constitutes the very soul of such a painting, and the visibly-formless audibly-soundless moment of *Noh* theatre which beams designated as "the auditive interval" (*yomishina*) of pause. Write the master:

"Often critical acclaim rests on the idea that 'parts left undone stimulate interest.' This is a secret part of assurance for the performer. Say that there are two measures of music for which he must assume the proper stance and all the various body postures. The parts left undone, then, refer to the interval of pause. ... [But] it is no good for this sense of unmet attention to visibly show, for were it to show anywhere it would become a memento and so cease to be 'undone.' In this artless balance, in this space of mind when one's thought are lost even to oneself, the auditive interval links that which came before and that which is to follow. This is itself in the serenity which unites the whole of an art."<sup>15</sup>

### An Artless Balance

While being beautiful in itself, a gesture with *yugen*, as mentioned earlier, is also "a gateway to something else." The performer never loses sight of the "correct balance" (*harumi*) between spiritual and physical actions, or between the painted and unpainted surfaces of a performance. (With the understanding that "correct" here does not refer to an order imposed from the outside or to a pre-conceived set of values, but to a precision that arises from the [non-] gesture in itself—a "musically accurate" [non-] gesture). Furthermore, Subtle Profundity inscribes a form of darkness, one that calms and stills the mind, clearing the way for renewed creativity. As a musician from India puts it, "tejas is . . . the secret of getting in time with that aspect of life which is the essence of all things."<sup>16</sup> Stage action and stillness mutually define each other, since a painting is determined as much by its filled-in surfaces as by those left undone, since a body can only structure space while being structured by it, a performance that includes no interval of pause is no doubt also one that "needs tuning."

Tambura players, for example, are said to tune their own soul while they tune their instrument. Such tuning constitutes a performance of its own, and the listeners, likewise,

## Although the difference between East and West can hardly be so conclusive, still, in traditional Japanese and Chinese aesthetics, one is often made aware that the form expressed is never really intended to express form, but rather, the Formless



Noh theatre

need to tune themselves to the music while appreciating the way the musicians sing into a chord. As the latter become concentrative, they also tune themselves to their audience. They usually have no program beforehand and do not know what they will perform next. Yet each time, they are inspired to sing a certain song or to play in a certain mode.<sup>17</sup> Turning outwardly, tuning inwardly: these are other intervals of pause which, to many music lovers, often prove to be more enjoyable than the real piece of music itself. In the process of tuning, a subject becomes a poem effortlessly: what is brought about in time is not the search for a given pitch—the standard A or the pre-conceived correct chord which constitutes the unyielding measure of perfection in Western musical traditions. On the contrary, what progressively materializes is an "artless balance" through which takes shape, each time differently, the evolving pitch to be shared among performers, listeners and instruments played. After all, to recall a statement by Peter Sellars, in the ongoing process of becoming art's every single performance is rehearsal.<sup>18</sup>

"Men must learn to be silent," novelist and film director Marguerite Duras affirms. "They are the ones who started to speak, to speak alone and for everyone else. . . . They immediately joined women and extremists to keep silent. They activated the old language, enlisted the aid of the old way of thinking, in order to relate, to recount, to explain this new situation."<sup>19</sup> The encounter with silence—the moment in and out of time, not quite unusual nor quite real—is precisely what allows a text to breathe and to breathe. In female contexts, the reality of silence is further

complicated by the fact that the coming into and basking away from language is at once a necessity, a discovery, and a destination. For language, as is well-known, is a site of both empowerment and enslavement. Female literature, in Duras' words is often "translated from darkness. Women have been in darkness for centuries. They don't know themselves. Or only poorly." So to translate, she may have to "make darkness the point of departure in judging what men call light." She may have to tip the balance in order to find her balance. And she may find herself facing a vast "auditive interval of pause"—a world of suspension—in which, more than ever, occupied territories subvert the field of vision. "When I write," confides Duras, "there is something that becomes silent, I let something take over inside me. . . . It's as if I were returning to a wild country. Nothing is concerned. Perhaps before every thing else, before being Duras, I am—simply—a woman." . . .<sup>20</sup>

### Making Music with Pausing

A wild country. Where waiting constantly solicits the interval of silence. Where, even when speech is no longer, words continue to grow, borne on the echoes of women's voices. Duras turning herself to the unknown ends up meeting with her simplest self: being a woman. The gap left unoccupied becomes a silent, multivalent, transitional space, whose fragance and reverberations can only make themselves felt through an artless balancing of abstinence from display/speech and the urge to create/speak everything anew. In Duras' films, Pierre Félida wrote, her writing "gives birth to a strange speech: speech which flows in that inner zone of silence where the power of hearing is spoken and where voices can intrude upon the echoes of fragmented words. . . . . That speech is terrifying because no narrative can contain it nor prevent its sliftings nor even guarantee a boundary to what is opened up by it and in it."<sup>21</sup>

Of great importance but rarely developed to its limits in the cinema is the compass of the voice and the way its presence and absence manually structure the filmic space. Working with voices and working with actors are not necessarily the same. Voices and actors move in space that at times meet synchronously or intersect in synchopation, and other times have nothing to do with one another: except through a process of transformation, in which effects of rupture are likely to challenge the way the media's economy of voice produces an entire class of subtextive writers/readers who are without seeing and hear without hearing. What is questioned in such a practice is not only the homogeneity between voice and image, but also the compartmentalization of sensual and/or intellectual faculties. Voice is breath. A we/man's breath manifested

outwardly, the sound and color of a voice are, in fact, one and the same: movement. Colour is heard when sound is most audible and least audible; and reciprocally, sound is seen when colour is most audible and least audible. In the rupturing of realistic effect of the filmic image, the relationship between voice, sound and silence transforms itself and becomes masculinized.

Music has both at the source of creation and in the means of absorbing it. "There is terror in noise," drummer Mickey Hart intently remarks, "and in that terror there is also power."<sup>22</sup> The name is the same for that other power or de-power=of being noise and rhythm: light and life. Everywhere one looks, one sees rhythm. Every physical illness, indeed, is a musical dis-ease. Change is inscribed in noise, and as a reflection of power, the control of noise remains fundamentally political. In a masculinized relationship where everything possesses a rhythmic value, an image or a sound always has the potential to be other than what it is. Thus, although cinema remains a highly guarded territory, Duras (whose films, because of the risks they take, often give the viewer the feeling of assisting to the birth of the cinema) can still affirm: "It's because my cinema severely exists as cinema that I can make these films. The type of perfection to which mainstream cinema aspires (in its use of clever technique with the sole aim of maintaining order) is accurately inscribed in its precise adherence to prevailing social codes . . . Mainstream cinema can be very clever, but it is rarely intelligent."<sup>23</sup>

To show everything, to gloss over the operation of artifice, and to catch a reality "as it is," is to condemn it to the cliché and to leave nothing to the imagination. Asasta Dyma Mascolo: "The cinema was born stupid because it was born powerful. . . It is stupid like Power."<sup>24</sup> So unless an image unseals itself from its naturalized state, it acquires no resonance and is bound to remain flat—that is, unnatural, hence lifeless. Covering does not merely consist of delimiting or investing a character within a situation, but rather of drawing new relationships between people and things as they exist. Everything is in the differing, displacing and rearticulating of intervals. Yet, as Deleuze acutely warned, intervals cannot be forged. To maintain the vitality of an image-sound-silence that reverberates, stimulates as well as empties out the eye/I for example, radically means to put oneself in an intense state of non-knowingness and of curiosity, living thereby fully the contemporaneity of bodies and movements, while also being able to exceed the moment in the present. Filmmaking thus thrives on the desire to see with and beyond the frag-

**To maintain the vitality of an image-sound-silence that reverberates, stimulates as well as empties out the eye/I for example, radically means to put oneself in an intense state of non-knowingness and of curiosity, living thereby fully the contemporaneity of bodies and movements, while also being able to exceed the moment in the present**



J.-L. Godard/Breathless

ment: to envision what is left out or remains necessarily outside hence, to sustain infinite surprise in a finite frame.

"The real anatomy of the 'poetic' is not the prose, but the stereotyped," wrote Roland Barthes.<sup>25</sup> Deems, Chyzy, Bialko, Groszowski, Cunningham, the Tinseltown players, Duras, and the list goes on. The poetic leap can hardly be achieved through self-explanatory links between names and practices. To solicit new relationships, a space is opened up, which will have to remain unoccupied despite the many engagements between the dizzying stardom that crisscross it. Nothing, indeed, stands more acutely in opposition to the poetic than the stereotype, which is not necessarily a false, but rather an arrested representation of a shifting reality. The constant challenge faced in dealing with stereotypes is precisely that of animating representation without being limited to it (to return freely to representation, the potential of a form to depart from representation must be affirmed and set into motion). The challenge is also that of placing the viewer in relation to the subject filmed—not as one arbitrarily places them according to some visual and aural habits (the clichés), but as one places oneself blindly according to one's own unpredictable impressions and feelings. To quote filmmaker Robert Bresson, "The beauty of your film will not be in the images (pictures), but in the ineffable that they will emanate."<sup>26</sup>

The story has it, that when Bialko asked his teacher and pupil, actress Kravtchik, why he liked painting, the latter said it was because of poetry. "And why do you love poetry?" Bialko continued. "Because of painting," Kravtchik replied. It seems appropriate here to borrow Bialko's happy conclusion and to say that, since the Confucian tradition has decreed it is shameful for a person to have many accomplishments, it is only adequate that s/he should excel in making one use of several arts.<sup>27</sup> But what can "excel" mean when placed in this context of the "slender margin between the real and the unreal" (Montaigne)? Perhaps an example can also be found here in the well-known case of Jean-Luc Godard—one of the filmmakers who consistently refuses to abide by the Western tradition of setting, in the name of Pure Vision or of Communication, a mutually exclusive relation between writing and painting or between the verbal and the visual. For this much fettered game of cinema (at the left), the "ineffable" is what people don't see, and indeed, the cinema constitutes "only a moment"—at times more, and at other times less powerful than other (off-camera) moments.

Much has been said on how Godard's film work defies the finished product to offer a process that unfolds in front of the viewer—above all, as an activity of production. His scripts, always written as the filming and rehearsal evolve, incorporate simultaneously the actions on and off camera, in and out of the performing self. His highly controversial interchange with actors is both condensed and protracted for being "enactable" and "but-forgo," since the rules they are supposed to play never exist prior to their performance, and the actors never quite know what they are fabricating at the moment of fabrication. What can be said of the reception of Cunningham's dances does apply very well here to Godard's films. In the multiply diverse references to the world that intersects between performer effect to the audience, the experience of each viewer like that of each performer is unique, not merely because individuals differ in their background and actualities, but also because each of them has literally seen/heard/felt/made a different dance/film. As the participants' moves are mutually defined by one another, each response is a performance of its own. Reflecting on women's representation in Godard's films, Julia Kristeva thus concluded: "His modest pretension is not to propose solutions, but to show, through hints, without really unveiling. Rarely has the image come so close to the elliptical."<sup>28</sup>

Godard's "felt potentiality" in the filmic space (projected for example in the way a

victim from the visual space with his bow, the way people and cars suddenly enter the frame; the way they move restlessly in all directions or collide violently with one another; events in making use of more than one art to open the boundaries of what constitutes cinema. It has come with many labels, including that of a "Beethoven composing a film with two violins, a viola and a violinella," or that of a painter whose combinations of color in painting are "so accurate, yet so unaccountable." An anecdote related by painter Bernard Buffet further exposes how Godard reflexively proceeds with his "paintings": lured to visit and draw in Godard's studio in Geneva when the latter started work on *Perseus*, Buffet came with his working tools. Scarcely had he started drawing in the manner of Perseus that Godard, shooting with his video camera, asked him to draw with his eyes closed. Buffet agreed to the challenge and started a new drawing of the soldier in *Massacre des Innocents*. As expected, Buffet immediately got lost as he lifted his right hand, which held the pencil. However, he succeeded—bravely—to complete the drawing by finding again with his left hand the memory, the muscular trace of the necessary position of the right hand. Buffet was then led to conclude that this "perverse childishness" and defiant project of making a painter draw with eyes closed, denying thereby his very exterior, not only became a terrific investigation of Godard's own work, it also "let into relief the eternal hours of acquisition of 'know edge by rote' only to end in the discovery of 'I don't know' if not an 'I can't'."<sup>29</sup>

A new way of writing, hence of feeling. The anecdote further suggests that to "cancel" in "returning to a void country" is to realize this artistic balance in performance, to live and let live these endless intervals of pause where knowledge acquired remains suspended in non-knowledgment (Rimbaud's change and permanence). Where inter arts/inter cultures involves not the accumulation or melting of previously identified objects, competences and freedom, but the discovery of different objects produced by very multiple competences in different situations across different cultures. Something is being born that crystallizes the institutional/professional division between "painting" and "writing," East and West. This newly-formed-formation necessarily bears, in fact, the trace of an old name: curiosity. A name that materializes itself anew each time, searching accordingly the variety of context and the specificity of circumstance. Write Bresson: "I dream about my film gradually forming itself under the look, like a painter's eternally fresh canvas." Godard and Godard: "Cinema is the art of making music with painting."<sup>30</sup>

THOMAS HENRI: He is a writer, filmmaker and composer. His works include the films *Summer Port Green* (1968), *Shore for the Contents* (1991) and *A Tale of Love* (1997); as well as the books *Woman, Move* (1988) and *When the Moon Shines Red: Appropriation, Gender and Cultural Politics* (1991). Drawn from *African Dreams* (1996), in collaboration with Jean-Paul Beaudry, and *Guinea Infernal* (1999). She teaches as Chancellor's Distinguished Professor of Women's Studies at the University of California Berkeley and as Associate Professor of Cinema at San Francisco State University.

## Notes

<sup>1</sup>Quem, "The Book of the Way of the Highest Flower (Shikado-cho)" in *Sources of Japanese Tradition*, eds R. Tanaka, W. T. de Bary & J. Keene (New York: Columbia University Press, 1958, rpt. 1965), p. 301.

<sup>2</sup>Ibid., pp. 302-303.

<sup>3</sup>A statement inspired by the writings of Kuki: Mitsuo Kashi "The Rustic Gate" in *Sources of Japanese Tradition*, p. 458.

<sup>4</sup>quoted in *Thyagaraja Genda*, *Swamiji States the Truth: From Objective Drama to Ritual Arts*, *The Drama Review* (TDR), Vol. 35 No. 1, Spring 1991, p. 106.

<sup>5</sup>quoted in Mikoto Oeda, Mitsuo Kashi (*Japan*), *Kashio International Ltd.*, 1975, rpt. 1982, p. 169.

<sup>6</sup>The Rustic Gate, p. 458.

<sup>7</sup>See Yasujiro T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, (New Jersey: Princeton University Press, 1957, rpt. 1973) pp. 284-75.

<sup>8</sup>*Empire of Signs*, trans. E. Howard (New York: Hill & Wang, 1967), pp. 68-78.

<sup>9</sup>See *Zen and Japanese Culture*, p. 288.

<sup>10</sup>Quoted in Susan Leigh Foster, *Reading Densetsu: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, (Berkeley: University of California Press, 1994) pp. 35-38. *Perseus* quoted in this paragraph are also Cunningham's own words. For a more comprehensive analysis of his dance, see chapter I, pp. 1-57.

<sup>11</sup>*Sources of Japanese Tradition*, p. 284.

<sup>12</sup>Ibid., p. 291.

<sup>13</sup>Quoted in *Philosophy of Painting by Shih Tzu*, p. 25.

<sup>14</sup>Shirachi Hasegawa as quoted in Erik J. Coleman, *Philosophy of Painting by Shih Tzu*, (New York: Westview Publications, 1978), p. 25.

<sup>15</sup>Quem, quoted in Kishi Katsuhisa, *Rediscovering Japanese Space*, (New York: Weatherhill, 1988), p. 66.

<sup>16</sup>Tracy Khan, *Music*, (Glennview, California: Warner Bros. Inc., 1988), p. 12.

<sup>17</sup>See *Ibid.*, pp. 33-35.

<sup>18</sup>Quoted in Richard Throssell, "Peter Sellers Reexamines *Figaro*," *The Drama Review* (TDR), Vol. 35 No. 1, Spring 1991, p. 71.

<sup>19</sup>Marjorie Dumas, "Disordered Creativity," *New French Renaissance: An Anthology*, eds E. Maris & L. de Costanzo (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980) p. 111.

<sup>20</sup>From an interview, *Ibid.*, pp. 134-75.

<sup>21</sup>"Between the Voice and the Image," in Marjorie Dumas, *Voices by Duras* (San Francisco: City Lights Books, 1987) pp. 147-48, original italics.

<sup>22</sup>*Drumming at the Edge of Music: A Journey into the Spirit of Performance*, (San Francisco: Harper, 1990), p. 32.

<sup>23</sup>Duras by Duras, p. 120.

<sup>24</sup>Gyona Mascolo, "Birth of Tragedy" in *Ibid.*, p. 135.

<sup>25</sup>Roland Barthes, *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. R. Howard (New York: Hill & Wang, 1984), p. 124.

<sup>26</sup>Robert Brenson, *Notes sur le cinématographe*, (Paris: Seuil, 1974), p. 124. (My translation and italics.)

<sup>27</sup>*Sources of Japanese Tradition*, p. 458.

<sup>28</sup>Jelle Kratoch, "Les Femmes no-ôta du plaisir," *Art press*, *Temps Arts* No. 4 (December 84-January 85), p. 31. For previous quotes from Godard, see Jean-Luc Godard, "Le Cinéma du sujet," *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>29</sup>Barry Djalovic, "Les Peintures de Godard," *Ibid.*, pp. 59-61. The "Beethoven" label mentioned earlier is by Jacques Derrida, *Ibid.*, p. 63.

<sup>30</sup>*Notes sur le cinématographe*, p. 128.

<sup>31</sup>quoted on back cover of the show issue of *Art press*.

# **Restoration of Behaviour: A Look at the South East Asian Laboratory 1996**

ONG KENG SEN

The SEA Lab constituted a ritual process of deconstruction and reconstruction. The deconstruction was happening on two levels: the deconstruction of the daily body of the performer as well as the deconstructing of the traditional dance into strips of behaviour which could be reconstituted into different montages of gestures

When land-bound animals begin to fly  
 Searching for the unknown  
 An unexpected transformation  
 Keenest bird flew  
 The same animal but different  
 Man's quest for flight continues  
 Cirrus  
 The antithesis of museum  
 Raw, exciting, daring, robust  
 Dangerous, magic  
 The sacred and the profane co-exist  
 Theatre of the people  
 Bananas, monkey, leaps into flight

The six-week South East Asian Laboratory (SEA Lab) took place in Theatrevodka at the end of 1994. In the first two weeks there were preliminary workshops in gamelan and Balinese mask which all participants including actors, dancers and musicians had to attend. By December, a total of 50 performing artists in music, dance and theatre from Indonesia, Thailand, Vietnam, Malaysia, Singapore and Japan had gathered in Singapore. Thereupon the Lab proper began for the next four weeks. The SEA Lab is part of a major programme The Flying Circus Project which will explore Asian traditional arts for the 21st century. There are two aspects to this 3-year multi-disciplinary research and development programme.

1. To examine how contemporary arts can be revitalized, reconnected and regenerated through a juxtaposition with traditional culture.

2. To examine how these traditional arts can withstand the progress of modernity without lapsing into "museum" art.

Ultimately, it hopes to create contemporary artists who are rooted in traditional arts and culture and yet be sufficiently adaptive to harness them and advance into the new millennium. The Flying Circus Project presumes that the artist comes from a different generation/different world even though they may be from the same culture and ethnicity. This would apply to the Malaysian contemporary artists who have not learnt Malay martial arts/dance - silat or to the Thai contemporary dancer who has never learnt Thai mask dance. Secondly, the artist could be outside the culture completely, such as the Singaporean performer who is learning Vietnamese opera. Much of the funding came from The Japan Foundation's Preservation of Traditional Arts of Asia grant. Preservation did not preclude traditional arts entering into contemporary arts as a catalyst or as a seed. Preservation need not mean conservation without transformation or change, it could also mean reinvention of the form.

In the first year of the Project, the SEA Lab, there were workshops conducted in mudo, silat, Minang dance (Sumatra, Indonesia); mask dance (Bal, Indonesia); gamelan, Javanese singing (Gava, Indonesia); Vietnamese opera (kat chue); Thai mask dance, Thai martial arts and wespasi dance, Thai classical court dance; gogong, Shaolin martial arts, and nioh theatre. In the second and third years, it is hoped that India, Korea, Myanmar, China, Philippines, Papua New Guinea will participate.

The SEA Lab constituted a ritual process of deconstruction and reconstruction. The deconstruction was happening on two levels: the deconstruction of the daily body of the performer as well as the deconstructing of the traditional dance into strips of behaviour which could be reconstituted into different montages of gestures. Ironically speaking, there was a 4-stage process of training: separation, deconstruction, reconstruction and reintegration.

Separation of the workshop group was achieved through a 13 hour day with four different classes or creative workshops a day. The participants, comprising masters and students, had to eat, breath, think, sleep and dream the SEA Lab. The day comprised mostly physical work which often left them exhausted. The foreign participants lived together and as the accommodations were some distance away from the workshop venue, most of them spent their waking hours at the Laboratory. This created a situation which was not unlike that of a pressure cooker. A Thai musician even described it as an "incubator" environment. Often, masters attended each other's classes to observe, artistic exchanges and dialogues happened in the most casual environments during lunch breaks, along the corridor - we were living in each other's shoes. There was nothing much else to do but to talk art, learn art and make art. There were few distractions - meals were brought in. Every morning at 9 a.m., the foreign participants were bused to the workshop and every night, close to midnight, they were bused to their hostels. Within 10 hours they were back at the Lab for a new day and a new programme.

Workshops were varied and on any one day, a participant would be exposed to four different cultures. This was intentional, to create the sense that what was learnt was only the palette of raw material from which creativity should start from. There was a constant orientatizing of the traditional artform in the classes led by the master participants with a deconstructing from the *self* to the *other* at the SEA Lab. This led participants to the border or to a liminal space where there was an awareness of the cultural, people of the form but simultaneously, this did not become a burden.

The performers were put into a situation where they were actively encouraged to transcend cultural baggage but with sensitivity. Altogether the SEA Lab experience was particularly heightened as many participants were away from home, family, friends, peers, comfortable environments (the languages of the participants were different). This liminal "strangeness" created a space which forced us to abandon our selves to discover the other. The "alienation" questioned our perspectives, our understanding of ourselves and the world outside.

The SEA Lab brought most of us to the borders of our culture, our aesthetics, our physical selves. The body was in constant shock due to the extreme physical nature of the Lab. So was the mind as it grappled with this massive strip of cultures. The Lab often left the participants too exhausted to intellectualise. Instead the focus shifted to the body. This was intentional as I believed that the process was heavily based on ontology, the body as a source of memory/culture, non-verbal, and non-rational modes of communication. There was very little concern for the written word, emphasis shifted to "doing in order to understand". In fact, specific pockets of time had to be created for the participants to fruitfully process the information. This processing was still through the body as the performers had to present their personal investigations, analyses through a physicalisation.

Within the SEA Lab, there was also separation of the musicians from the dancers and actors for the first ten days as they set out to investigate their various artforms. In the last two weeks, there were confined improvisation sessions where the musicians, dancers and actors stimulated and provoked each other into creativity. Also, there was some sense of "separation" between the masters and the students till the last week. In the first three weeks, they were entrenched within their roles of masters and students. In the last week, the traditional masters joined the students in collaborative creative workshops as fellow artists.

Beyond deconstructing the daily body and building a "decided body", the training in traditional arts also developed a generative grammar which could be creatively used to invent a physical language for the reconstruction process. Through this process of deconstruction and reconstruction, an intercultural performance language emerged from the springboard of traditional performing arts. Schechner called this process reiteration of behaviour:

"Reiterated behaviour is living behaviour (quoted as a film director treats a strip of film. These strips of behaviour can be arranged or

reconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own. The original "truth" or "source" of the behavior may be lost, ignored, or constructed - even while this truth or source is apparently being honored and observed. However the strip of behavior was made, found, or developed may be unknown or concealed; elaborated; distorted by myth and tradition. Originating as a process, used in the process of rehearsal to make a new process, a performance, the strips of behavior are not themselves process but things, (trains, "materials"). Rehearsed behavior can be of long duration as in some dramas and rituals or of short duration as in some gestures, dances, and routines." (1989:25)

This can be seen during the contemporary creative sessions of the Lab led by Prof Krishna JK and myself. During these sessions, performers had to use strips of behavior from different traditional dances to create "presentations of self". Each had two presentations, one "hat" and the other "roof". Performers rehearsed and reconstructed the basic vocabulary of *alut* (Malay martial art); *randai*, a traditional Manganjulu dance, where *alut* movements are performed by dancers in a circle formation; and *tan galambang*, a welcome vigilance dance from the Mising culture; basic movements from the Gumarang Sakti Dance Company which was already a subversion of *randai* and *alut*; and the *randai* army dance from Thai mask, *hat chao* dance. These movements were taken out of their context to have a life of their own. In shifting the strip of behavior into a new context, the traditional source became a generative grammar for self-expression, a new material which could be moulded into new life. In the first session at the end of the week one of the lab, the participants quickly found that they had to abandon performance ego and instead find an attitude of inquiry and investigation.

Interestingly, many performers identified with the explosive movements of Gumarang Sakti Company. The Gumarang Sakti vocabulary of *krado judo* (stances, basic positions), *pitang-gar* (the positions), *auwuk* (slap steps), *tan-dagang* (joints), *pelek* (twists), *gungay* (hums movements), *pitah* (falls), and *rafu* (breath-ing) was very popular. Perhaps, it was because the vocabulary seemed so comprehensive especially as it used the entire body as a musical instrument as well. Sounds were created through slapping the different parts of the body. It is interesting to note that the Gumarang Sakti vocabulary is already a reinvention of *alut* and *randai*. In fact, the statement of the Gumarang Sakti workshop was

"To Negotiate Roots by Investigation of the Spirit - From Traditional to Contemporary Dances". Hence the gestural language of the "presentation of self" exercise was sometimes twice reinvented, demonstrating that the process of restored behavior is a recycling even: "to recycle, reuse, achieve and recall... to seek roots... is to distillate" (Schaefer 1993:18). In this first session, most participants did not approach the lyricism of *hat chao* which was much more naturalistic. Instead they performed a more stylized gestural language.

In the second stage, the participants had to distil or to abstract out the essence from their creating montage of gestures representing self. In particular, the emphasis was on how the performer dealt with the empty space or gaps which resulted in the strip of gestures or behaviors. The participant investigated this abstraction spontaneously as he was presenting the self. The mind and the body were spending at the same time and this processing was visible to anyone observing.

This was the heart of the contemporary sessions, deconstructing and reconstructing these strips of gestures and behaviors. In order to better understand this process of creativity, the performers were encouraged to analyze movements, different dances and even movements attitudes and styles of individual performers. This led to an exciting investigation in the second week where participants had to analyze *alut* and Thai mask dance. They had to articulate the characteristics of these dances, distilling them into distinct principles. This process of articulation and distillation was to become the chief tool of reinvention in the Lab. Upon analyzing the two different dances, the participants had to cross apply the principles, i.e., the principles of Thai mask dance was applied to a *alut* sequence of movement and vice versa. This led to the transformation of the movement qualities of the dance itself.

Articulation → Distillation → Cross Application → Reversion  
 ↳ Deconstruction ↳ Reconstruction

Some participants even applied this process to *gungay*, *shoabin* and *rah* movement.

In order to understand this contemporary investigation, let's backtrack to the two particular traditional dances. *Pek Indra* articulated that *alut* was composed of 4 principles: *tagak* (to stand straight, posture, balance and stance), *tagan* (introspection), *jakak* (breaking the movements into segments, moving step by step), *garak* (instinct, to feel for areas you cannot see), *gank* (movement), *junglah*

(space, to be aware of the space around you), *pondang* (looking), *jakulu* (the moment to moment). These eight principles created the overall feeling of awareness and cognates. The methodology of the Thai mask dance was totally different, the principles of the dance were never articulated. The Thai mask dance master, Kun Chitkong was much more holistic in his approach to teaching. He taught the participants from scratch including cultural rituals such as greeting the teacher, the closing rituals of the class, unwigging the mask. He was an example of a traditional master who posed onto the contemporary performer an old tradition which often embodied not only an aesthetics but a sociology, a cosmology and an outlook on the world. It was not only a performance technique to him but instead a life in art to be shared and transmitted. However this approach was combined with modern training methods of using video footage, adapting the worn up exercises to this particular workshop of drama participants from different disciplines and cultures. Ultimately, Kun Chitkong employed a training method of body-to-body transmission using repetition. Learning the dance meant repeating the dance until perfection. This age-old method was particularly interesting in that it worked. Physically the performers became more adept and slowly the physicality infused their mental stasis and rigid methodology of repetition, participants found difference, personality and freedom.

These strips of behaviors or gestures that were reinvented were sometimes processed further by other concepts of Asian performance. In particular, there was the process of "moving the dance into the mind". These strips of behavior would be performed as the "mind's eye" of the performer. This led to an inner focus as well as an introspection which often built an aura/density around the performer. This is based on the *roh* theater's stated aim. The *roh* is a narrative song poem that the *alut* or *rah* lead actor rapidly dances, an important scene that is often the high point is a *roh* performance. In a seated frame, the *alut* sits centre stage, as still as a rock. To the flow of the choral chanting of the story and the instrumental music, he dances only with his heart, going beyond the visual to attain infinite expression. Dispassion is born when the ordinary is abbreviated, concentrated and reduced to essentials. This is best expressed by Zeami's statement on acting "What (the actor) does not do is of utmost" (Kempson, 1988:78). Another process which we applied was the subtle transformation which the *hat chao* performer harnessed when she switched from male to female roles. The transformations were often simple but expressed major shifts in emotions, gender and

other polar opposites (such as hot/cold etc). These transformations were often startling despite being very gently effected with as little energy usage as possible. The shifts of inner landscape resulted in shifts in the external presentation suggesting that the mind-body divide is a porous one, with each affecting the other. Interestingly, the mind and body started to function as a continuum, each was the extension of the other, rather than two separate resources of the performer. We treated the steps of reconstructed montages with this principle of hot/cold theatre, giving rise to another reconstruction. Hence the process of deconstruction and reconstruction has mind-boggling possibilities leading to boundless creativity.

The process of reintegration of the performer (theatre or dance) participants happened on several levels: the first was the combined sessions with the musicians. Initially, this was fraught with difficulty. The dancers and actors had investigated the transformation of traditional spirit into the contemporary by themselves for several weeks. We found that they were not always as sensitised to the musicians as they were to themselves. It was as if the two groups of artists had developed a separate language from their separate explorations. Each group was adamant on developing their own separate "texts", leading to a chasm which could not be bridged. This became apparent after the initial euphoria of coming together. Often they were bound by a certain rigidity of creating. The interactive space between these two groups seemed blocked. We decided to take a step back. We broke the group of performers down to smaller numbers and worked with only two musicians. All the participants including the musicians began to build a new reconstruction from scratch using the generative grammar and raw material that the Lab provided. They had to throw away all the baggage which had already accumulated in the last weeks and become open again. This demonstrated the constant need for any performer to go back to basic principles and to suspend to the immediacy of creativity. The smaller numbers of

artists in the combined sessions led to more sensitivity. The second reintegration was actually that of the masters collaborating with the student-participants in improvisations. One such session was the improvisation where the hot/cold master Mdm Toyet was brought into this complex web of musicians, dancers and actors in the last week. Mdm Toyet first demonstrated a series of transformations of character, emotion and gender. This was often signalled by changes in live music played by three musicians from different cultures: Indonesian, Thai and Singapore. There was already a restructuring of performance at this basic level as the musical instruments were not of the Vietnamese culture. Also the musicians functioned in a very different way from other musicians in hot/cold performance. They initiated changes in the chore performer in an unprecedented manner. Mdm Toyet was also given the flexibility to transform independently and sometimes to even initiate change in the musicians, resulting in a complementary relationship of energy shifts. In the process, Mdm Toyet was creating steps and montages of song, dance and theatre which had never existed before in hot/cold. She often collapsed and reorganised material in response to the soundscapes around her. She played no heed to the integrity of the juxtaposition of the chore repertoire of character, moods and emotions. She hence ignored and contradicted traditional impulses. Sometimes this led to a distortion, an obscuring of tradition but always to a fresh energy and creativity. The actors and dancers who went her students were initially overwhelmed by her boundless presence. Their brief was to interact with the musicians and Mdm Toyet, bouncing off them to create transformations based on the raw material of all the traditional dances. By the end of the session, they were interacting with Mdm Toyet, playing out roles, creating different moods, narrating different cultures and different landscapes. This section of the exercise was particularly interesting as the way Mdm Toyet moved effortlessly between new invention, reinvention and traditional repertoire. She

dipped between these different layers, she expressed new material liberally non-existing in chore repertoire, creating new relationships, new emotions and new visions. Particularly startling was that Mdm Toyet had begun the SEA Lab stating that she was completely unfamiliar with the concept of improvisation.

The final reintegration for the participants were the many "graduating" performances. At the end of the SEA Lab, we could begin to see some of the fruits of reconciliation between tradition and the contemporary. Unlike the harmony intrinsic to much of the traditional arts, the postmodern approach achieved harmony in favour of a reconciliation through juxtaposition. A juxtaposition which was sometimes strange and bizarre, but no less beautiful. Ultimately, the workshop performers proved that there was a working methodology of separation, deconstruction, reconstruction and reintegration which could be applied to many different circumstances. The performers finally became adept at this process of creating, reconstructing and reorienting. They seemed able to manipulate and negotiate traditional material in a free manner. They were rooted but free within the tradition to explore a myriad of possibilities.

**ONG KENG SEN** is an artistic director of TheatreWorks and 'The Writers' Laboratory in Singapore. He is also a major figure in training actors and directors through the Directors' Lab which he set up in 1982 to encourage smoothie and creative directing. Today, he is best known for his radical performance concepts and experimentation with tradition.

## References

- Anderson, Benedict  
1991 *Imagined Communities*  
London & New York: Verso
- Bakhtin, Mikhail &  
Savransky, Lydia  
1981 *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*  
London & New York: Routledge
- Bhabha, Homi  
1980 *Dissemination: time, narrative, and the margins of the modern nation in Britain and Myanmar* (ed Bhabha).  
London & New York: Routledge
- Hobsbawm, Eric  
1981 *Introduction: Inventing Traditions in The Invention of Tradition* (eds Hobsbawm and Terence Ranger).  
Cambridge: University Press
- Kempson, Boris  
1983 *The New Theatre: Principles and Perspectives*. New York, 1983
- Kyugi Ho Tsung's  
1988 *Deconstructing the Hand*. London: Routledge
- Stocking, Brian  
1982 *Aspects of Chinese Dramatic Style: Their Roots*.  
Asian News, 1 Mar 1982
- Schechner, Richard  
1985 *Between Theatre and Anthropology*. Univ. of Pennsylvania Press  
1983 *Future of Ritual*.  
London and New York: Routledge
- Somati, Tadashi  
1982 *The Word is an Act of the Body*. *Performing Arts Journal*, 17 53-62

How does one reflect on interculturalism in the state of malaise? What surgery has to do with interculturalism? Any illness involves an alienation from one's 'normal' self, producing an uncomfortable sense of being entrapped in someone else's body. In the following essay, which is the conclusion to his forthcoming book *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Theatre in an Age of Globalization* (London: The Athlone Press, May 2000; co-published by the University of Wisconsin Press, U.S.A.) Rustum Bharucha writes about his unusual experiences in Ljubljana and Amsterdam.

## The Body in Crisis & the Future of the Intercultural

RUSTUM BHARUCHA

**Demands on the body in intercultural work are at once more infinitesimal and invisible in their subtle pressures, as one takes in different physical and sensory stimuli from an alien space**

It is not just the 'shifting sites of secularism' that need to retain their instability; the 'shifting sites' of this book<sup>1</sup> reject the formality of a conclusion. I would like to interpret this juncture in the narrative not as another beginning, but as an interval during politics<sup>2</sup> (which is the title of a memorable collection of essays by the founder of the Indian Socialist Party, Rammabhar Lohia). His essays (1985) can be said to have initiated the relatively unacknowledged field of Indian Cultural Studies in their eclectic preoccupations with travel, the colonial heritage of cricket, pilgrimages, the political promise of gods, and the beauty of dark-skinned Indian women (a proto-feminist reflection on the racism that underlies the Indian marriage market). That one of the most alert and oppositional minds in Indian politics should embrace the seemingly small and trivial concerns of everyday culture, is an inspiration for this curiously elliptical end to the book.

I, too, find myself seeking an 'interval during politics.' This book has been charged with so many large agendas—globalization, communitarian, secularism—that even my attempts to provide creative alternatives through inter/cross/multi-cultural gene-tics have been subsumed within an understandably heated, if not occasionally fractious political discourse. Indeed, I often reached a point in the course of writing this book when I found myself questioning whether it was possible to posit something like the 'non-political.' Was I not consciously rejecting certain areas of subjectivity and plug, fantasy and ban that also need to be asserted in and through the 'political.' In Lohia's assertion of lightness in cultural politics, one perceives valuable clues as to how one can deal with issues and experiences of worldliness that challenge what is worth being considered 'political' as the first place.

Sure that, for Lohia, the 'interval' takes place during politics, not in politics. I often wondered about the seemingly awkward use of this preposition. But I now realize that for Lohia (as indeed for myself) politics does not stop: it is a continuous of ceaseless activity that is going on all around us, pulsating through the corridors of conflicting times. Significantly, if politics is suspended, it is also oddly heightened—and transformed—in the 'pregnant moment' of its 'interval.' I had called attention to this paradox in my tract on



The Question of Faith, in which I had attempted to contextualize Lohzi's cultural writings within the larger context of an alternative secular discourse. The word "internal" suggests a rupture from a certain kind of activity, but it also implies a "break," a conscious "intermission" in which one can anticipate and prepare for the because in which one is thrust, and yet, temperately suspended. Lohzi's thought is situated in this rupture between philosophy and action, praxis and theory" (Bharucha 1993 55). Today I would add that this rupture enables us to imagine the future of the political that has yet to be freed from the immediacies of its ongoing struggles.

What I have to offer here is one such interval that erupted in the course of my intercultural journey, when I was compelled to break my scholarly itinerary. Indeed, I had no choice in the matter; this interval was thrust on me, and I had no other option but to embrace its intermediary by reflecting on some disturbing home-truths of my larger intercultural endeavor. Another way of reading this interval is to see it as a moment of crisis that directly affected my body, which became the site of an altogether unprecedented internal turn of agency. Now I no longer had the luxury of the critic to inspect with seeming detachment the bodies of others (Actan, refugees, victims of colonial wars). Now I was compelled to confront the breakdown in my own body. Indeed, it is neatly ironic that this narrative, which has been so top-heavy in its preoccupation with the conflicting ideologies of culturalism, should be so decisively ruptured by my retroactively explicated body. With these contradictory remarks, let me now focus on the penultimate site of this book—a hospital in Ljubljana, Slovenia—where I found myself incapacitated with a sudden attack of malignant malaria.

\*\*\*

How does one reflect on internalism in the state of malaria? Any illness involves an intrusion from one's internal self, producing an uncomfortable sense of being entrapped in someone else's body. One has no other choice but to work through this alien body in order to re-connect to one's own. This severely re-orienting condition becomes all the more confusing when one falls ill in a foreign country where without knowing the language, gestures or the cultural codes, one could be doubly alienated not only from one's own body but from the environment itself. Such was my experience in Slovenia: a country I had never visited, and where my eagerly awaited participation in a theatre conference was cut short as hospital. My internalism had finally met its match in malaria.

At the best of times, internalism is an enormously taxing practice in the demands that it makes on the body, not only in learning other disciplines and techniques—musical arts, Yoga, Kathakali—where one is compelled to "break" one's existing reflexes and rhythms, balance and coordination, the demands on the body in internalist work are at once more inflexible and aversive in their subtle pressure, as one takes in different physical and sensory stimuli from an alien space. These stimuli interact with the memories and sensations that have already been internalized in the body from another space and time—a space and time so intimate that one tends to describe it as "home. Contrary to the euphoria that generally accompanies descriptions of intercultural workshops, there is an incredible conflict that takes place within the body, as its psychophysical assumptions are deflected. Moreover, the regimes of therapy instill a sense of discipline among actors, which invariably compels them to bear the pain in silence, or even to make a virtue out of it.

What happens to internalism in the state of malaria is that the regimes of the body breaks down, so that one is not in a position to control the fact that the body is at war with itself. As it collapses, then fitfully recovers as if nothing had happened, only to break down again, the malarial body is subject to periodic fevers, accompanied by intense shivering and hallucinations, which leave one drenched in sweat. In its early stages, malaria can be stopped, but once it rages, the parasites in the blood-stream can work their way insidiously, and with an incremental speed, into the crevices of the brain. Potentially, therefore, malaria is a killer disease, particularly if it remains undetected for too long. This was the source of my terror in Ljubljana. While I knew the symptoms of malaria in my body, the doctor whom I first met was emphatic about his diagnosis: "Well, you could have malaria, but I think you've got a virus".

When my body eventually broke down, depriving me seemingly non-negotiable expertise, I found that my greatest source of comfort—my secret therapy—in the Infectious Diseases Ward in Ljubljana, was to drink hot water I infused on water, not mineral water (which is "cold" for me), and it became my therapy just to sip it, after bouts of fever and near-delirium. This water became my "home" in the hospital.

Gradually, when the fever began to subside for longer stretches of time, I started to explore my environment, at first tentatively, rather like an actor discovering an unknown space in an improvisation. The first moment of self-renewal occurred when I turned around in

my bed to confront the eyes of another man, lying on an identical bed adjacent to mine. This eye-contact engendered an inexpressible sense of relief, because for the first time in at least those nightmare days and nights, I was able to cross the barriers of my dismantled self to meet the other. I realized then that the other is not the predatory foreigner denigrated in the narratives of colonialism that I have narrated in this book. The other is also a source of deep compassion, and someone to whom you are strongly and intimately connected as a fellow patient, even though it may not be possible to exchange a word with him because he is too seriously ill.

My fellow patient was an elderly Slovenian dying of Alzheimer's disease. He was a proud man who didn't want any false sympathy. We had no language in common, except a universal set of signs and sounds. We did not even share the same illness. All we could do was to stare at each other at vacant moments, rather like strangers in a subway who meet each other on a regular basis, but who have yet to exchange greetings. I realize now in retrospect that we could never have made much of an intimately impersonal contact if we had met each other on the street in Ljubljana. He would have walked past me as if I were a tourist, and I would have pretended not to notice him, another elderly European who has survived the War.

As my health improved with regular doses of quinine that had to be administered to me when the chloroquine failed to have effect, I began to negotiate the corridors outside my room, and very gradually, the hospital became a comfortably marbled hotel, where my mind was free to wander in strange dreams. As an intercultural worker, you can never quite free yourself from the condition of living in a hotel. Its anonymity almost anywhere/everywhere becomes a "second home." From being a patient, therefore, I was becoming an intercultural performer once more, whose initial "stage fright" was gradually taken care of by the wit of the "stage management" surrounding me.

Indeed, once my malaria was diagnosed as "malignant" and not just as the ordinary "benign" kind, I realized that I had become a celebrity of sorts. Now I was compelled to hold both on this mysterious tropical disease that had not entered the borders of Slovenia as about quarter of a century. Clad in my hospital gown, I addressed solemn medical students who asked me obscure questions about "how I was feeling." Needless to say, this was my opportunity to dwell on the secret secrets of my malarial being. But how could I explain to them that the body itself is the deepest repository of secrets, the most deceptive

carrier of germs and parasites that can get past even the most nit-picking surveillance of health officials. My body broke down only after I had crossed the border in Slovenia, but while crossing the border, the parasites in my blood were already gestating voraciously, rather like illegal immigrants concealed in the hidden corners of registered vehicles.

It was oddly exciting to realize that my body had facilitated the essentially illegal entry of malaria into Slovenia. But how was I to share this with my captive audience of medical students whose loyalties as good citizens to the recently constructed state of Slovenia was matched by their ignorance as the subject of a Third World disease? How was I to disturb their professional equanimity by revealing them that malaria itself is the deadliest of performers? As dramatized so brilliantly by Amalav Ghosh in his award novel *The Calcutta Chromosome*, malaria is a 'master of disguises' that can mimic the symptoms of more diseases than you can begin to count—leishmania, the flu, cerebral hemorrhage, yellow fever... What's special about the malaria bug is that, as it goes through its life-cycle, it keeps altering its coat proteins. So by the time the body's immune system learns to recognize the threat, the bug's already had time to do a little costume-change before the next act' (Ghosh 1996:67, 207).

Obviously, I was not the only performer in the hospital: my malaria was a hard act to follow. In fact, it never left as seemingly relentless hold on my body. In this agonistic confrontation with my malarial self, I was distracted by yet another, more poignant performance, that I witnessed every afternoon. This monodrama reminded me of Peter Kaver Kresel's *Request Concert*, the play that had initiated my explorations of interculturalism, in which a solitary working-class woman goes through her household routine silently and then commits suicide. The performance in Ljubljana was different, in as far as another solitary woman expressed her silence through a torrent of words voiced in a husky breath, rather like a Beckett monologue.

Not distracted like *Joe 2*, this woman was very much attached to the composed, dignified body of my fellow patient's wife, who would enter the hospital room everyday, as if she were dropping in on her way to the supermarket. From the moment she entered, she would not stop talking to her silent partner as she comforted and cuddled him, soothed him by meaning up, proceeding themselves in a very matter-of-fact way to share him with an electric shaver, all the while chattering in a deadly monotone. As she would read aloud the headlines in the newspaper, she would occasionally

look in my direction—I was an avid spectator who couldn't stop staring at this incredible display of Slovenian non-acting. With a slight shake of her head and quivering of her lips, she would convey to me, 'It's not going to last, is he?' Finally, with apocalyptic calm, she would kiss her husband-phantom on both cheeks, who would remain as still as a corpse. Then with a heavily accented 'Good afternoon'—the only English words I heard after almost an hour of Slovene—she would exit with no drama whatsoever. It was only then that this seemingly docile and unexpressing man would begin to whimper like a child. It was not possible to comfort him; I had to respect his grief in silence.

**Intercultural spectatorship prepares one to see what cannot be understood through words. Through the smallest of details, one can 'listen' to how other parts of the body can 'speak'. This peculiarly synaesthetic approach to performances in other cultures is actually a means of compensating for the inadequacies of one's comprehension**

Intercultural spectatorship prepares one to see what cannot be understood through words through the smallest of details, one can 'listen' to how other parts of the body can 'speak'. This peculiarly synaesthetic approach to performances in other cultures is actually a means of compensating for the inadequacies of one's comprehension. Interculturalists are known to focus on fragments in a 'foreign' performance—a movement of the eyes, an involuntary reflex of the fingers—with an almost uncanny concentration. The obvious risk in such abstracted seeing is that it can result in an eerie sense of disembodiment, whereby the context to which the fragment is linked can be entirely negated. The intercultural, one can never afford to forget, is also intertextual. And yet, in any interaction, one context is almost inevitably clearer and stronger than the other. Strangely, in most intercultural processes of learning, it is the known context that gets estranged through displacement, while the unknown context can get transfigured in a state of luminous incomprehensibility.

Such was my discovery of interculturalism in the state of malaria, where I found myself re-reading (and re-thinking) Gandhi's resolu-

tory tract *Hand Swept*, which always accompanied me when I travel. Written in South Africa and later banned as a subversive tract, when it was translated from Gujarati into English in 1908, this tiny book offers one of the most severe, uncompromising critiques of modernity. Gandhi was not known to be apologetic about his views on the civilizational myths of such modernity. On being asked what he thought about 'Western civilization', his audaciously memorable answer was, 'It would be a good idea.' Can I deny that Gandhi was very much on my mind as I recovered from malaria in a very 'Western' medical environment, which, at one level, 'cured' me? And yet, this very environment seemed to deny so many areas and dimensions of the body that are needed not only for our survival, but for our inner vitality.

Technologies of medicine can cure diseases, but can they move the body? Indeed, are they sufficiently aware of those psychological symptoms that lie outside of a strictly medical diagnosis, but which contribute nonetheless to the aggravation of a particular illness? Why, for instance, did my malaria have to surface in Ljubljana and not in Calcutta where, in all probability, the parasites had entered my body? Why did it not erupt a few days later in Frankfurt? Surely the timing of any illness is not entirely arbitrary. When the body breaks down, as mine did, there are reasons for it. Reasons that are also enigmas.

The deepest enigma, the moment of freedom, the realization that you are no longer marked by your illness. You are no longer a patient. You are free to be yourself. Both the 'thin smear' and the 'thick smear' blood tests are negative. As always, in medical reports, the negative is positive, metastases, which sounds like an intriguing postmodern construction, is a deadly word, as I learn from my mother's cancer reports. Now in Ljubljana, at the very moment when I am free to leave the hospital, another tug-of-war strikes. The hospital medicals rush into the room like enter in a science-fiction film, and wheel out my fellow patient's bed through the door. He is rushed to the ICU from where he does not return. I am left staring at the empty space in the room—the space, vacated. An empty space once becomes empty when one perceives that it was once filled. It does not pre-exist in some ontological state. As I face this emptiness, I realize that I have lost my other and I have no other choice but to reconstitute myself.

\*\*\*

A year or so later, on yet another of my intercultural jaunts, I find myself in the atrial space called DAS ARTS in Amsterdam. The birthchild of Rijkman ten Cate, the pioneer

of Dutch *avontuurlijke* theatre and host to gen-  
erations of international artists at the leg-  
endary Muckery Theatre, DAS ARTS is not a  
school or a conservatory or even a laboratory.  
It is a site for 'advanced theatre research' that  
pushes the boundaries of the imagination  
into the unknown of the future. In an  
unprecedented way, the concrete yet rhetorical  
staple of this enterprise is one of the  
very few initiatives in any theatre experience  
that genuinely breaks new ground in its inclu-  
sion of new imaginaries for the theatre in  
the next millennium.

The words of DAS ARTS are strange. As a  
traveler passing through town, I have been  
invited to one of their weekly rituals, which  
center around a dinner to which three  
strangers, who might never have met or even  
have heard of each other before, are requested  
to 'speak for their supper'. This is a fairly  
elaborate meal that the students take it in  
turn to prepare, but the meal itself is at once  
the pretext and the background for a cere-  
mony. In one corner of the meeting place—the  
central workspace of DAS ARTS which looks  
like the inner hold of a ship with wooden  
beams and rafters—there is a massive candel-  
abra with clusters of thick white candles,  
which cast a warm glow on the entire com-  
munity, which sits down at three tables, very  
informally yet elegantly set, with a lantern in  
the middle for the three speakers. My fellow  
guests include a graphic artist and cultural  
activist (Dini Novinski), who has just returned  
from Prague where he has been involved in  
designing anti-racist posters featuring large  
life-size photographic images of the gypsy  
community. The other guest is a famous Dutch  
surgeon (Floris de Groot), an expert in operat-  
ing on cleft-palate deformities.

With the gypsies, there are obvious connec-  
tions with my own research on marginalized  
and dehumanized communities, with cleft-  
palate deformities, however, the [intercultural]  
connections seem opaque until the surgeon  
begins to talk about the transportation and  
adaptation of his expertise in Vietnam, where  
he has operated successfully on numerous  
patients. With this man, I feel a particular  
affinity not least because I have chosen, quite  
independently of any knowledge of his back-  
ground, to speak about intertextuality in the  
drama of malaria. Our very different readings of  
and exposure to the body in pain bring us  
together in the unspoken narrative of inter-  
culturalism.

I recognize in the surgeon's practice a  
totally different interpretation of commitment  
from my own search for intertextuality in  
theatre. Can I deny that I envy his concreti-  
ness? Operating cleft-palates seems so specific

the labyrinthine fissure in the roof of the  
mouth has to be marked and measured? It has  
to be cut and stitched in certain ways; the  
flesh has to be folded externally in particular  
junctions; redundant passages have to be  
blinded, so that there is no possibility of, say,  
the rice coming out of the patient's nostrils  
while he or she is eating (a common predicament  
for cleft-palate patients in Vietnam). I  
am staggered by the surgeon's center-of-focus  
way of dealing with pain—the distribution some-  
what 'before' and 'after' photographs of  
his patients while we are trying to sip our  
soup. And he is able to do this precisely  
because he has solutions for the pain in ques-  
tion. In contrast to his precise methodology,  
my infections as malaria seem so profoundly  
theatrical and self-indulgent.

And yet, the surgeon is a troubled man.  
His universalism is not free of its problems,  
not least because his expertise has made him  
into a local hero in Vietnam. While he seeks  
direction—he wants to come and go without  
any fanfare, and above all, to live in a quiet  
room in a hotel secluded from the cacophony  
on the streets—his patients have other plans  
for him. They would like to house him in  
public ceremonies with a display of gratitude.  
While the surgeon is not making any money  
on the operations—not because he happens to  
be altruistic, but because he doesn't need to  
supplement his income in The Netherlands—  
his junior Vietnamese colleagues have other,  
understandably more professional agendas  
with economic priorities. I realize that this  
wonderfully brusque and down-to-earth man,  
who congratulates me on being able to narrate  
my story on malaria, is not free of his own  
vulnerabilities.

In the warmth that follows our presenta-  
tions, I encounter yet another operational  
illumination that comes from even further  
away than Prague or Vietnam, though the  
memory of an Indian song that traveled to  
Surinam. One of the students, the bright and  
energetic Meire van der Spa, finds a quiet  
moment in the aftermath of the dinner to  
share something wonderful, the kind of insight  
that one member stumbles only through the  
unconscious trajectories of theatre. According  
to Meire, while she was listening to me speak,  
she found herself remembering an Indian  
song from her childhood in Surinam that she  
had forgotten (or so she had imagined). It  
appears that one of the Indian expatriate  
friends of her parents had written this song in  
Hindi (Demosgini) set to an English  
translation in her 'poem album' (the equiv-  
alent of an autograph book, I would imagine,  
as coveted by children in their collection of  
significant messages).

After our meeting, Meire went back to her  
'poem album' and retrieved the poem, which  
she scanned and later sent me a copy. To my  
surprise, I found myself encountering a free-  
dom song from India's struggle for indepen-  
dence that was sung by the Indian National  
Army led by Netaji Subhas Chandra Bose on  
the borders of north-eastern India:

Kadam Kadam Barigahe Je  
Khusi ke gant gaye Je...

At a macroscopic level, the transmission of  
this essentially unforgettable song from  
India to Surinam to Amsterdam, catalyzed by  
a description of malaria in Slovenia, counter-  
pointed by real-life stories from Vietnam and  
Prague, made me wonder about the chaotic  
and migrations, travels, accidents, coinci-  
dences, and multiple biographies that make  
such intercultural meetings possible. (Who was  
this 'Indian' friend known to Meire's parents  
in Surinam? How did he get there? And what  
made him remember a military song from  
another time? And why would he choose to  
inscribe that moment of history in a Dutch  
child's poem-album?) None of these insights  
could have materialized without the narrative  
structure provided by DAS ARTS, which was  
sufficiently rigorous, yet open, in bringing  
strangers together, with no particular agenda  
beyond sharing the possible insights and plea-  
sures that could be derived from such a  
meeting.

\*\*\*

The pleasure of intertextuality is some-  
times forgotten in the rigorous demands of its  
practice. At one level, such meetings at DAS  
ARTS can be regarded as risky because there is  
no guarantee, after all, that anything can be  
shared in them beyond the vociferous momen-  
ts of meeting people from other places. But  
at another level, it could be said that such  
meetings are positively indulgent. What is  
their purpose? How can one measure their  
insights? What is their lasting significance?  
They are not workshops, after all, where one  
learns specific techniques and skills. However,  
one could counter: Is that all there is in this  
discipline that we presume to call intercultural-  
ism? Is there nothing beyond techniques and  
skills, the much fetishized secrets of the actor  
relating to breathing and pre-expressivity and  
'finding one's centre', among other non-  
negatives of intercultural performance? Is  
there no intertextuality worth pursuing  
beyond performance?

If I respond positively to the DAS ARTS  
model of not institutionalizing intercultural-  
ism as 'theatre anthropology' or 'performance  
studies', it is because in an altogether cynical

way it opens other, marginalized dimensions of imagining internationalism as another philosophy of living—indeed, the art of being in the next millennium, crucial to the authoring and enunciation of this 'art' is the role of the imagination which can no longer be reduced to mere fantasy, 'escape,' 'false pretence,' or 'contemplation' either, as Agnes Appadurai has put it eloquently, though somewhat too confidently: 'the imagination has become an original field of social practices, a form of work (in the sense of both labour and culturally organized practices), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility' (Appadurai 1996:31).

While Appadurai would insist that the imaginary (a constructed landscape of collective aspirations) can be mediated only through 'the complex prism of modern media', notably the new technologies of global communication, I would emphasize that in activating the imaginations that we—those of us who are involved in the actual making of cultural practice—should not lose sight of those psychophysical resources vested in the body that do not necessarily feed 'the new global order' that Appadurai assumes as a norm. It is at this critical juncture that 'the body' can be pitted against 'the world', even as it has been marked, shaped, segmented, and violated by its disciplinary codes. To imagine an absolute autonomy of the body would be as facile as it would be to imagine the unalloyed freedom of the intercultural. What is needed, perhaps, is a more critical imaginary of the body whereby its relatively uninvestigated agency for social transformation can extend beyond the limited horizons of the existing laboratories of intercultural theatre practice.

For all their seeming 'difference,' these islands of worthwhile avant-garde practice have heretofore asked themselves from larger interactions with the world. At the end of the intervention, it would be useful not to repeat their mistakes in 'using' the techniques of other cultures for the articulation of 'different' energies and body-behaviours. We have to get beyond the 'use' of other cultures for the assumed representation of our inner states of degradation; instead, we need to develop a more heightened awareness of the ecology of cultures, whereby we do not crush ourselves at the expense of others.

In this context, another kind of cultural practice becomes necessary whereby a more reflexive ethos of hospitality needs to be activated. It is no longer sufficient to accept that the stranger is a temporary guest whose presence and company should be tolerated. We may need to acknowledge that this guest could also be a resident in our public space,

and that he or she could be the most potent interventionist in making us imagine other modalities of meeting that have not yet been envisioned in our dominant world-views. The question is: Are we going to open our doors to this resident-guest? Or are we going to brand him/her as a foreigner who is out to subvert our most cherished ideals of a 'good society'? Are the intercultural delusions—namely—I mean, funding agencies, 'reports', festival, donations, imperatives, chairpersons of intercultural research initiatives—ready to rethink their hegemonic control over existing frames and currents of intercultural interaction? Or are they afraid that in doing so that their unquestioned rights of representing the other will be warped?

The intercultural other (which would seem to be a contradiction in terms) is not a stranger, he or she is our potential partner. However, as borders proliferate for large sections of the world's population, even as they seem to have disappeared for more privileged citizens, the bonds of partnership are more threatened than ever before by the increasingly mentioned mechanisms of travel determined by the non-negotiability of visas and the increasing intractability of border surveillance. While the spread of some intercultural meetings has accelerated with the ubiquity of new communication facilities: like e-mail, the obstacles have increased for larger sections of artists and cultural activists, who continue to be denied the most rudimentary modes of communication and travel, at times within the borders of their own countries. In the process, the ecology of intercultural suffers, as some partnerships proliferate, while others break down even before an opportunity to explore their mutual needs and desires has been seized.

Contrary to reports, therefore, that interculturalism is alive and well, I would say that it could be the least recognized struggle of our times. This struggle extends beyond the making of culture to a confrontation of those global and national forces that actually control—and obstruct—the meeting of different cultures in the first place. Without the creative dynamism of meeting, the intercultural imaginary is stunted. This does not mean, however, that we have no other choice but to fall back on our existing images of the other that could be mere projections of our selves. We need to avoid the predictability of such an impulse by consciously reversing the dominant currents of intercultural exchange, but also by leaving the routes open to being imagined in unexpected ways. As cartographers of the imagination, we have to accept that the intercultural may have shifting boundaries, shifting sites. If the future is intercultural, the interethnic is also the future that can yet be freed from the fetters of its insufficiently imagined practice.

**To imagine an absolute autonomy of the body would be as facile as it would be to imagine the innate freedom of the intercultural. What is needed, perhaps, is a more critical imaginary of the body whereby its relatively uninvestigated agency for social transformation can extend beyond the limited horizons of the existing laboratories of intercultural theatre practice**

\*\*\*

The book could end here, but in doing so, it would merely ascribe to the illusory freedom of cultural choices that could exist in every body were it not for the inadequacies of existing infrastructures. Perhaps, the act of imagining other cultures is a more difficult enterprise, involving a confrontation of the larger realities of social injustice that are not easily reconciled with the promises of intercultural practice. While there are no norms as such on how and what one imagines as an interculturalist, that does not mean that the imagination is an entirely subjective resource, or that it need not be accountable for how the world gets interrupted through its trajectories.

Obviously, there are different contexts of life and work that facilitate the construction of specific imaginaries in radically different ways: the post-national dreams of the practitioners of DAS ARTS, for instance, fracture within a framework of privilege that are at totally at odds with the degradation of the social actors in the shantytowns of Mumbai. Without understanding the benefits of privilege by valouring the assumed category of a 'poor' culture, one needs to question how the resources of any kind of privilege can be mobilized and shared. Likewise, there is no reason to deny the capacity of underprivileged communities, as is the Bharat Mahila Committee to imagine a better world for themselves and for others as well. It would be more pertinent to remember that the imagination is not the prerogative of artists alone. Indeed, there is much to learn from ordinary people, who have sustained their creativity through the worst crises—the genocide in Rwanda, or the communal riots in the Indian metropolitan

While accepting that there is more than one way of imagining the world, I would urge a greater openness to those very realities that would seem to annihilate the imagination—poverty, hunger, homelessness, ethnic cleansing. It is out of the banal, often grotesque provocations of these realities that the mercurial narratives of intercultural practice can be most meaningfully challenged and catalysed. Keeping this in mind, I would like to end the book on a particularly painful encounter that has come alive for me through the research of a fellow interculturalist. There are at least two reasons for sharing his story here. At one level, I would emphasize the necessity of inscribing pain in our ongoing narratives of other cultures—which can help us to contain, if not dissolve, the dichotomies of the self and the other. Perhaps, at an even deeper level, the story resonates for me precisely because it links the future of interculturalism to the lives of children, who, hopefully, will inhabit a more peaceful and loving world than ours. This hope, however, cannot be readily assumed.

The story I want to share is drawn from Olu Ogube's description of an incident in the foyer of a three-star hotel in Guadalajara, Mexico. What he saw satiated the cosmopolitan norms of the international conference in which he was participating:

'[A] child, crudely attired and hastily painted in the colours of an indigenous performer (having perhaps done the make-up himself), gestured towards staff and visitors [in the hotel lobby]. He was at most six, and he was there because he was not in school. He was there because he could not be in school.

The boy gestured, but he did not speak, which is not to say that he could not speak. Evidently, he could only gesture to the audience in that hotel lobby because he did not have their language—our language. Someone offered him money, which he rejected, and at this point he was driven from the lobby by a member of staff. As he fled, the fellow turned to us and explained what the little boy wanted all along: drinking water' (Ogube 1997:66).

In the numerous lessons that can be drawn from this story through Ogube's sensitive guidance—the 'failure of communication' and the 'propensity to misunderstand, and in the process demand' the less articulate and privileged—there is one condition that would seem to be essential for any valid intercultural encounter. Indeed, it is vital for the future of interculturalism as a cross-border phenomenon of human exchange and dialogue: the cognition of the social and economic predicament of underprivileged communities and indigenous peoples in the Third

World, without which the recognition of their cultural identity and heritage becomes somewhat redundant, if not fatuous—yet another variation on the neo-orientalist fascination for the Other.

If the future of the intercultural has to be posited in tangible terms, and not just as an empty fantasy, we will have to open ourselves to these realities that resist being imagined easily. The child in Guadalajara, as indeed the Rajasthani child-performer whose dehumanization I had indicated in my essay on the YPO, are there to remind us of the increasingly mechanized indifference to the wretched of the earth in the new world order. We need to take stock of this indifference in order to activate a process of cultural exchange that can be more honestly grounded in a respect for differences, cutting across the hierarchies of class, race, and citizenship. Only then is the future of the intercultural likely to transcend the conceit of its existing complacencies by igniting new possibilities of being human at the end of the millennium.

<sup>1</sup> This essay is the conclusion to Bharucha's forthcoming book *The Politics of Cultural Practice: Working through Theatre in an Age of Globalization* (London: The Athlone Press, May 2000). Co-published by the University of Wisconsin Press, U.S.A.

## References

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (New Delhi: Oxford University Press, 1997).
- Bharucha, Rustom, *The Question of Faith: New Delhi* (Orient Longman, 1993).
- Ghosh, Arjun, *The Calcutta Chromosome* (New Delhi: Ravi Dayal, 1996).
- Lohia, Rammanohar, *Internal/External during Politics* (Hyderabad, Rammanohar Lohia Samithi Walyalaya Trust, 1995).
- Ogube, Olu, 'Fremken: Geographies: Cyberspace and the New Order', *Trade Routes: History and Geography* 2<sup>nd</sup> Johannesburg Biennale, 1997.



OLU OGUNJE

# Connectivity, and the Fate of the Unconnected<sup>1</sup>

Information gathered on the Net becomes our readiest access to other cultures and sections of society as it inveigles us in the lazy preoccupation of going through its own portals of voices and informants for our knowledge of the unconnected



For cultural practitioners, the Net functions on several, different levels. As a medium it can be manipulated to realize an entirely new category of cultural products and situations. It also functions as a vehicle for the convergence, distribution, and critical evaluation of such cultural forms and contents. Third, the Net enables communication and collaboration between artists as well as between artists and other contact producers outside the cultural arena. It also serves as a means of information and commodity exchange, in other words as an increasingly important element of the global trade in culture.

In the heady excitement with which the network is often narrated, sight is sometimes lost of two crucial facts. One is the fact that there is no network unless someone is connected to it, unless one is a part of it. In other words: the network is contingent on one condition: connectivity. The second is the fact that this condition in itself implicates a whole array of other equally intricate social and historical conditions, an elaborateness of exigencies that hinge on factors and circumstances largely unconnected to and beyond the control of the network itself. In the early stages of its elevation to a mass media, the fever that surrounded the spread of the network was summarized in a very popular epithet by one of its earliest propagators, Nicholas Negroponte. The epithet was "only connect".... With or without intention, that little injunction and similar rhetoric, created the impression that all it took to become part of the new information age, and to partake in its new language of digital communication (commerce was yet to enter the picture) and exchange was to get up and connect. Just as quickly, a new rhetoric of advocacy whirled up, creating in its wake an exponential body of literature that in the main affirmed, as indeed it continues to do, the exhilarating potentials of the new medium. Soon it seemed—at least in the rhetoric of this advocacy—as if only those who are connected, those who belong to the community of the network, truly represent our moment in history. The rest were dismissed as persons of no account.

In time, however, we have come to acknowledge that the prerequisites of entry into this network involve a little more than simply connecting.... Many now recognize that connectivity carries with it a string of conditionalities, and in order to connect, the average individual must meet these conditionalities most of which many are ill disposed to fulfill. In other words, despite the admonition to simply connect, only a tiny fraction of humanity can, including artists.

Often the predilection is to couch this discrepancy in purely geopolitical terms, that is to say, some tend to believe that only in certain

parts of the world are individuals unable to attain connectivity. Almost inevitably, sub-Saharan Africa, South East Asia, China and Latin America, come to mind. The premise, upon which this conclusion is often reached, is the fact that in the named polities, preoccupies of the network infrastructure such as telecommunications either do not exist, or exist in a largely compromised or mediated state. Although this is true of many such areas, the realities and conditionalities of connectivity are nevertheless more elaborate and complicated.<sup>2</sup> In addition to an operational and fairly reliable telecommunications infrastructure, connectivity also requires that the individual have requisite skills as well as privileges of social and economic location in order to gain access to the network. In addition to the basic conditions of having access to a computer or terminal, these also include a certain level of literacy because unlike television or radio, the Internet is pretty much what I call a literacy-dependent medium requiring a comfortable disposition to or familiarity with text. It is this conventional literacy or familiarity with text that in turn enables the individual to acquire or develop the requisite skills for computer-mediated communication, or competency.

Closely related to this is the psychological disposition of the individual to engage with new and fairly complex technology, and it is the situation that many are deterred from the network by their fear or loathing of technology, or technophobia. Exemptions notwithstanding, in many instances this condition is not unrelated to lack of proper education or early and adequate exposure to technology, or the absence of social conditions necessary for individuals to develop a healthy and revealing relationship with new technology. All these mean that a great number of people in the most industrialized nations are as unlikely to be able to simply connect, as many in the less developed regions of the world, a fact that is increasingly supported by emerging statistics. Such individuals are effectively unable to function either as producers or consumers of the content in the network. To this extent, despite the increasing numbers of networked individuals, and despite hyperbolic claims to the contrary, the digital network or the Internet is yet to become a full-fledged mass medium like radio, television or print journalism.

It is the case that this discrepancy can be spatially or demographically delineated, such that individuals from certain communities, social strata, geographic locations, even births, are less likely to have appreciable presence in the network, than others. This is certainly the case with the less industrialized

world, and the fact that Africa lags behind in levels of connectivity may be attributed to the above factors. Even so, the same obtains within the highly industrialized nations although disparities are considerably mediated by such factors as the existence of advanced communication infrastructures, and most important of all, by access subsidies especially from the state.

We find a good illustration of how state intervention may considerably mediate such disparities in one of the early forms of digital networking, the French government-sponsored Minitel which brought networked communication to one in every four French homes between 1984 and the early '90s before its popularity declined. Conceived in 1976 and introduced to the French public in 1984 by the state-owned French Telecom, Minitel was a networked system of value content and service delivery based on the established residential and public telephone infrastructures that Telecom already had in place. Packaged as an extension to regular telephone service, Minitel presented a new service of appreciable appeal, especially when at the height of its popularity, it was taken over by the sex industry and turned into a marketing vehicle for self-sex and vegetarianism. Opposed to this would be the example of China where state intervention through surveillance and other means, is reported to impede citizens' access to the network. In its more recent form, state and corporate incursions in highly industrialized nations take the form of substandard access at work or at school. As statistics reveal, the greater percentage of networked individuals in America and Europe only have access at work or at school, and a considerable proportion of such users are otherwise unable to afford regular connectivity at home or by themselves. Needless to say that these sections of the citizenry who are less represented in the workplace or at school do not face too well with access to the digital network.

A divide emerges, then, what we may call the digital divide, between those who belong within the network and are thus able to partake of its numerous advantages,<sup>3</sup> and those who are unable to fulfill the conditionalities of connectivity. It is increasingly evident that as we connect, we become part of a new ethnoscape,<sup>4</sup> what one might call a netscape or cyberscape where information and individuals circulate and bend into a new community. And as this community broadens in speed and significance, we are effectively implicated in the relativization<sup>5</sup> of the rest who remain on the outside of its borders. Inconsequential as it might seem, this situation nevertheless has broad cultural

implications not only for individuals and groups already in the network, but even more so for those others who exist on the outside.

For one, populations on the outside are effectively excluded from the myriad conversations taking place in this enclave of power and privilege, some of which have significant bearings on or consequences for their condition or wellbeing. As a result the network often breeds representation within itself, on behalf of such polities. By default it mostly locates or fabricates voices within who assume the authority to speak for the Other since, quite often, parties and individuals are not in short supply who would risk on the event to appear and delegate themselves as representatives of the absent. Today such individuals and groups abound across the capitulates and nodes of the Net: lone campaigners and make shift pressure groups, organizations of concerned friends and self-appointed revolutionaries, messianic figures coming to the rescue of the helpless, anarchists in search of preoccupation and activists left-over from failed causes eager to find new ones that might assuage their passion to serve.

Sometimes, there is a genuineness of purpose behind these acts of self-delegation. At other times the driving passion lies to rise above a self-righteous desire to attract attention or find prominence through such acts of supposed good intention. Often there is little or no contact, communication, consultation or mechanism for reciprocal exchange between such delegated voices and the constituencies that they elect to speak for on the Net. Like fire agents, they inhale the risks and dangers of the Net and engage in intemperate activities and negotiations on behalf of groups and citizens who are essentially unable to deny or withdraw the authority that such representatives assume for themselves.

Whatever the intents or contexts are, humanitarian or otherwise, certain very crucial questions are nevertheless raised, other than merely the ethics of representation.<sup>6</sup> Among them is the issue of the apparent vulnerability of the unconnected. Within the vast territories of the Net, populations on the outside obviously do not possess the privilege of agency because they can neither speak on their own behalf, nor are they able to exercise control over the dynamics and dialectics of the network. While they may and indeed do have agency within their own spaces and lives as a critical attribute of their existence, this agency is however affected on when a new force such as the Net emerges with

the ability to encroach upon that space.<sup>7</sup> With its enormous capabilities as an emergent global, social system, one is forced to *ask* might the network perhaps further disenfranchise or incorporate these populations already battling their way out from under the avalanche of progress and its deleterious consequences, by moving the goals of modernity even as they struggle to grapple with it? Has the network made it easier for critics and individuals privileged to possess this empowering device, to displace such populations by appropriating their voices and paralyzing their identity in an arena from which they are effectively debased? Given the relative ease with which participants in the network can generate and disseminate information, sometimes on a bewilderingly vast scale, has this medium estranged some of us with the power to fabricate and disseminate possibly fictive and potentially injurious constructs and narratives of the Other to the rest of the world, when such populations have no equally enabling devices to encounter, evaluate, critique, challenge or seek to sublimate images and representations of their selves and their state of being? If the Net empowers us to possess the voice or insert the narrative of the absent, does it not, by doing so, also enable us to seal his body?

A recent case from outside cyberspace may indeed illustrate, quite cogently, the dangers that this power of self-delegation portends. In April 1996, a white South African artist and curator staged an exhibition on the history and material culture of the Xhosa, one of the country's indigenous peoples, at the South African National Gallery. The largely ethnographic exhibition which featured mostly archival images and documents on European colonial effort on, and near extermination of the Xhosa, nevertheless involved strategies of construction and evaluation that caused offense to the group. Having seen the exhibition, a representative figure of the group, the Griqua National Conference, denounced the exhibition, describing it as a "quantifiable and active contribution to furthering the marginalization of the first nations of Southern Africa."<sup>8</sup> While pointing out the curator's failure to consult the group, and the absence of Xhosa participation in what was an expedition of and about them, the forum condemned "non-indigenous people's persistence in hijacking and expanding our pain for their own absolution." Another forum of the Xhosa, the Xhokoma Cultural Movement equally condemned the exhibition as "yet another attempt to treat brown people as objects."<sup>9</sup> At the exhibition, they wrote, "we were exposed to yet another attempt to treat brown people as objects."

A considerable body of literature already exists on the debate related here.<sup>10</sup> As a demonstration of the importance of agency on the part of the represented, the critical response and intervention of the Xhosa succinctly defined and positioned the event itself, as well as eased the authority to represent, which the curator had equally, immoderately appropriated for himself.

Irrespective of his being intentions genuine or not, he is no longer be mistaken for a voice for or on behalf of the group. This crucial intervention was possible, however, only because the group was aware of the exhibition in question, had access to it, and therefore the opportunity to witness, engage, and evaluate it. Let us imagine a similar situation where, on the contrary, the discourse in question is staged on the Network, in a virtual gallery, for instance, or a net-domain, or worse still in any of the several thousand, limited access forums now operating on the Net. Further, let us imagine that the group



whose bodies and history are paraded, are also unconnected. Let us imagine that they have no route to the information disseminated on and about them,

supposedly on their behalf or in their perceived best interest. Not only would they have no opportunity to engage with that information, worse still, they would have no way to register, as the Xhosa most forcefully did, their disapproval and disdain.

In effect, the digital Network provides a new corridor of infringement and trespassing which the infringed may not always be privileged to breach. Within this corridor, opportunities abound for misdeeds, even malfeasance. With such rampant and unbridled possibilities at the disposal of the networked, is it the case, perhaps, that the unconnected are set up for digital violation?<sup>11</sup> Today the network is not only a powerful ethnoscope as pointed out above, it has also become a formidable knowledge system. Its repositories of information are complemented by the ready accessibility of content providers, experts, and quacks. Once ensconced in the intimate salons, saloons and saloons of the network, many increasingly rely upon it for information and knowledge of the world beyond their own doors. Information gathered on the Net becomes our mainstay access to other cultures and sections of society as it unveils us in the large preoccupation of going through its own portals of voices and informants for our knowledge of the unconnected. More often than not, despite voiced skepticism, such information is taken by

many at face value. Indeed, the truth-value of information gathered from the Net is reinforced rather misleadingly by its essentially textual proximity and in turn by the fact of text's historical and scriptural association with truth especially in the West.<sup>12</sup> Increasingly, many are quick to cite the information from the Net as authoritative, but even more disturbing, they are quick to turn to it rather than look outdoors. With this in mind, one cannot but wonder, should the network continue to displace other knowledge systems as it seems bound to, should its participant-citizens continue to tune in to it as their primary source of information, especially about those who are considered otherwise remote and inaccessible because they are unconnected, might it not become a barrier instead of a bridge? Might it not preclude proper and meaningful contact and exchange, by encouraging the false notion that we know the Other and that the Other is in fact part of the new global community that we take for granted? Might it not impede rather than facilitate our reach for genuine interaction across social and cultural divides by creating unidirectional rather than real contact and exchange? Somehow, one wonders in the end, might the Net not come between us and the Other we do not know?<sup>13</sup>

Not to be ignored is the fact that the global information infrastructure has become perhaps the most significant mechanism for the on-going process of globalization. If traditionally we understood this process to comprise principally the dissemination and imposition of western culture and cultural products throughout the world, we must now also count on a reverse flow in the form of the possession and uploading of goods from beyond the perimeters of the West. In other words, it is valid now to speak of a truly global circulation of cultures and cultural products. The network in all its forms and manifestations is a formidable channel for this global traffic. It is estimated that USD 327 billion worth of goods will be shipped via the Internet alone by the year 2003.<sup>14</sup> With trade occurring through other global communication networks lauded in this statistic, rise to an even more astronomical figure. Of the goods and services involved in this global trade, an increasingly substantial portion consists of cultural products, especially objects of material culture. This, too, has its implications for populations on the outside of the network.

First, for as long as they are unable to gain entry into the network, such populations are effectively debased from exercising control over any significant aspects of this traffic, albeit if that a sizeable portion of the goods

circulating in this trade, is obtained or purchased from within their territories. In the absence of any such participatory agency, not only are they relegated downward in the hierarchy of transactions, this condition also means that they are increasingly precluded from any substantial part of the proceeds from their own material culture. Even more disturbing is the fact that as the accessibility



of these products becomes more apparent, so does the desire grow, to locate, acquire and circulate them without significant involvement of those on the outside.

So does the desire to obtain and own them without the traditional encumbrance of physical travel and transportation

For instance, the number of internet sites dedicated to the market in African art objects has exploded from single digits a few years ago, to several hundred in the past year, and the inclination is that such sites and the trade they ply will continue to grow. Some of the objects traded on this network marketplace are of little historical value. Others are of immense cultural and historical importance, and often, these are obtained illegally. It is tempting to think that the open platform on which a good deal of this exchange now occurs would improve the chances of monitoring illicit trade in cultural products. One must point out, however, that this is not necessarily the case. On the contrary, through the numerous secret passages which the Net provides, dealers and collectors are even more able to trade in objects, exchange information, or hatch conspiracies aimed at further depleting the material cultures of Africa, which are then funneled into private and private collections, especially in the West.

On the philosophical level, we are faced with the advent of an experiential craving and madness to locate and consume the Other in the form of material and visual symbols, without the moral or social responsibilities contingent on a physical encounter with that Other. Entire worlds, geographical and corporeal, are opened up for the privileged to explore and possessify and ravage without once having to leave the comfort of their home-office or confront the possible ramifications of their adventures.

On purely social and material levels, this desire to locate and consume that is facilitated by the network, exposes such populations to the unconscious machinations of takers desperate to satiate a growing demand. In effect, unwitting peoples whose material cultures service this demand, are made vul-

nerable to plunder, thanks to the driving machinery of a networked exchange system. Moreover, because of their exclusion from the system, they are left largely at the mercy of players in an intricate game outside their realm of comprehension or agency.

These are some of the realities which the Net constitutes for those who are unable to heed the injunction only connect. Not only are they relegated outside of a powerful global machinery, they are equally laid bare to the rapacious potentials of this machinery. The question then arises as to what can be done to correct or ameliorate this situation, and this is a question that must engage not only those who debate the merits and future of the Net, but those who propagate expansion of the network society also. We begin this brief exploration by observing that the global digital network has become an inescapable part of the machine of progress at the millennium. It is the logical conclusion to a century of relentless assaults on the front of knowledge and the frontier of possibility. Whatever its demerits, it is nevertheless inescapable. We also observed ways in which cultural practitioners may put it to use, indicating that it may not be approached only as a system to locate or condemn. Indeed, for those who are already situated within it, its myriad possibilities make it a most endearing facility for survival in a new age. To contend with the realities outlined above, therefore, we may look in only two directions.

The first is to encourage a different kind of activism within the network itself, an activism which aims to engender a culture of sensitivity and responsibility within the Net. There is a nascent if inchoate morality already developing in the network, and this could be extended to include awareness of and a consumable relationship with those who are on the outside. This is an area where artists and other cultural practitioners could play a useful role corollary to their tradition in regular society. Not only do they need to inject a certain criticality into their own practice with regard to the place and date of the disconnected, they could also help to raise the awareness advocated here across the platform of the network.

Additionally, though the issue of regulations within the Net remains moot, even secondary, it is valid to suggest that the network, like any other community, be subject to a level of enforceable regulation to protect individual freedoms within and outside its constituencies. Such a social apparatus recommends itself most especially on the evidence that the moral of individual self-regulation most favored by the network community has not worked, and cannot possibly sustain so vast and variegated a human system

The idea of the Net as a sacred condor of limitless freedom is not only hazardous but dangerous also, as its history amply and cogently demonstrates.<sup>15</sup> A combination of cultural and political work, and a negotiable medium of statutory regulation, is needed in order to reverse the predatory practices of the network.

The second, inescapable challenge is to engage these sociopolitical, cultural and technological strategies that will bring a greater proportion of humanity into the new, global community of the networked. In the few years since a discourse began to develop around the implications and prospects of connectivity especially as it relates to the disconnected, it has become customary for some to pose it against supposedly more pressing concerns such as global hunger, degeneration and disease. However, this rhetoric of invented priorities is a mistake, in so far as it fails to acknowledge that these conditions are not unplaceable, but only temporary to a global lack of will to address easily consumable blotches on our claims of progress. It is beyond dispute that we already possess the means and technological know-how to provide food, literacy and global network access to the majority of humanity without necessarily prioritizing one above the other. And we will need to apply that wherever it to these tasks.

As long as some remain outside the burgeoning new world which the network has introduced, and as long as the balance of power is in favor of this new world, it is impossible to achieve that "unified global field of awareness" which McLuhan once called for.<sup>16</sup> Ultimately we will have to contend with not simply the possibility or viability, but the necessity of a more cohesive digital age whose fundamental technologies are at the service and disposal of the greater majority.

11 I would like to mention my indebtedness to Jordan Crandall and Gianni Tassadori, both of whom read this contribution in the making and offered very useful advice, and to the staff and residents of the Rockefeller Study and Conference Center in Bellagio, Italy, where it was conceived and written.  
12 In *Transcending Geographies: Cyberspace and the New World Order*, I demonstrate that the social and material contexts of non-connectivity transcend traditional geo-political delineation and may just as easily be found in the highly industrialized nation as in the so-called Third World. See Ogburn & Klein, *Melange*, ed., *Agency: Juxtapositions into Culture, History and Technology*. Imprints for International Visual Arts, 1988.

13 What William Gibson calls "legitimate operators" in his 1984 sci-fi novel, *Neuromancer*.

4 In his work on modernities, Arjun Appadurai makes a distinction between what he terms mediascapes or arenas for the circulation of information, and ethnoscape or spaces where individuals circulate. However, the arena of the network functions not simply as a platform for the production of information or signs, but as a place for the production of individuals and the formation of new ethnoscape. See Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996.

5 Malcolm Waters argues that in a globalized culture, different and disparate ethnicities and communities are forced to position and define themselves in relation to one another within a unified, global configuration. What differentiates this relationship from that which exists between the network and the unconnected is that they are not unified into a singular, global configuration, and as the network becomes a dominant force in global power relations and exchange, and as individuals turn to it more and more for validation and a sense of belonging in the post-global age, the less visible, less powerful world of the unconnected is relegated and forced to define itself, or be defined, on the outside and beneath this dominant ethnoscape.

6 Quite interestingly, while cultural activists and advocates of the Net are quick to point to "successful" representations of less privileged communities on the network such as Commandant Mercio's use of the Net to globalize the cause of the indigenous people of Chiapas, Mexico, what is rarely broached is under what moral authority such representations are made, and what ethical questions are raised by salvage ventures such as the Chiapas campaign and Commandant Mercio's Guatemalan massacre among the indigenous people. Some might want to draw a line between the Mexico net campaign and the declaration of war against Iraq and China in July 1996 by an American hackers group known as the Legion of the Underground (LoU). According to the LoU, their plan to hack into and destroy the communications infrastructure of these two countries was in support of human rights and victims of human rights violations. It took the critical intervention of seven other hacker groups to discourage the LoU in its self-declared mission by pointing out that this kind of cultural or political activism on the Net (now known as hacktivism), when taken to irresponsible extremes, could have unintended but devastating consequences for innocent victims. In the case of Iraq such an attack could have paralyzed what is left of the country's already beleaguered public health system, leading to the deaths of hundreds of women, men and children. Yet the fundamental principle is not particularly different, namely assumption of the right to represent or self-delegate on behalf of a group—in this case the supposedly oppressed masses of Iraq and China—without consultation or consent.

7 In "Stealing the Incolouring," Jonathan L. Beller writes about "imaginary forces" possessing the ability to "break the integrity of the subject," an

expression that most aptly describes the potential impact of the network on the inherent agency or subjectivity of individuals and communities who cannot connect. See Beller in Wilson and Osofsky, eds. *Global/Vocal*, Duke University Press, 1998 p. 297.

8 See *Weekly Real & Unreal*, Johannesburg, 29 April, 1996.

9 See Gloria Wekker, "Reframing the Black Subject," *Theor. Res.*, 40, 1995, pp. 23-40.

10 Though we cannot possibly deal here with all the numerous other examples of this situation, one may point out quickly that such violations are perhaps most evident with one of the most powerful enterprises on the Network, pornography. A good deal of the pornographic material traded or exchanged on the Net belongs to a category known as "user posts," some of which comprise of genuine images of unsuspecting individuals photographed in private or compromising circumstances and transmitted on the Net. Sometimes posted under "voyeurism," many of these are obtained through discreet, mini-camera planted in such unlikely places as the floors of public elevators or in public conveniences to capture compromising images of unsuspecting victims. There is no privacy in this preoccupation. Often, too, the market for pedophilic images is serviced by such devices. Again, the unconnected are more vulnerable since they have no means whatsoever to detect such infringements on their person. The fundamental ethical problem of encroachment on individual privacy that these practices raise does not in any particular differ from that raised by another practice that is equally enabled by the Network. Here I mean the invasive use of web-cams in new media art where artists photograph or video record unsuspecting individuals on street corners, public transit terminals, even public conveniences, and transmit the images on the web. Though some may consider it ironic, it is my contention nevertheless that such practices may not be excused on grounds of creative license.

11 For a brief investigation of the persistence of the literary or textual mindset in general approaches to hypertext and cyberspace, see Rachel A. Wood's reading of Marshall McLuhan, "McLuhan's Language," in Wood, ed., *Media Research Technology: Art, Communication, G.I. Arts* (Cyberculture), 1997, pp. 149-160.

12 Of course, physical contact and exchange may not in themselves constitute guarantees against the violation of the Other, as history indicates. However, it seems to me particularly glaring that the very concreteness of such contact, its shortcomings and uncertainties notwithstanding, should be replaced by severance and withdrawal into the virtuality of symbols, of signification for vendors. One may also point out that in these historical instances where contact level tragedy either their understanding—slavery, colonialism, the conquest and discrimination of first nations—there was little exchange in evidence, the same absence of exchange that increasingly character-

izes the relationship of the networked to the unconnected.

14 This figure is credited to Oliver Smeets of the Information Technology Industry Council (ITI).

15 In "Imaginary Homes: Imagined Localities: A Brief Reflection on the Uncertainty of Geographies" (Zipp and Michelson, eds., *Deconstructing a World in Progress*, Yale Press, 1996), I

appear to question any branches of freedom on the information superhighway (the network.) However, the specific object of my reservation in the essay, is the transfer of traditional geographical or national borders that breach the interpersonal essence of the Net, or statutory interventions that infringe conventional freedoms. The idea of the Net as a free-for-all no man's land is of course as unrealistic as it is repugnant.

16 Marshall McLuhan, "The Agent Site of Outlets," *Leitchton*, 3, 1, 1959, pp. 40-44.

OLU OGURE is an artist, art historian, award-winning poet and leading commentator on Cyberculture. In Ogure is currently Stuart S. Golding Endowed Chair in the Arts of Africa and the African Diaspora at the University of South Florida.



# ETHNOCYBORGS AND GENETICALLY ENGINEERED MEXICANS

Recent Experiments in "Ethno-Techno" Art

GUILERMO GOMEZ-PEGA



*"Today, I'm tired of ex/changing identities in the rat."*

*In the past 8 hours,*

*I've been a man, a woman and a x/bo  
I've been black, Aztec, Mexican, German  
and a multi-hybrid replicant.*

*I've been 30 years old, 20, 42, 65*

*I've spoken 7 broken languages*

*As you can see, I need a break and I don't,  
just want to be myself for a few minutes  
ps. my body however remains intact,  
unfractured, unaffected, unattainable,  
untranslatable"*

*(From "Friendly Greetings," 1997)*

In the mid 90s, when the artworld went high-tech overnight, the debates about the human body and its relation to new technologies dramatically polarized the experimental arts community and particularly the performance art milieu. There were those in the "machine art" movement who advocated the total disappearance of the body and its replacement with digital or robotic mechanisms, others believed that the body, although ephemeral and "obsolescent," could still remain central to the art event if physically and perceptually enhanced with technical prostheses. The artists of "Apocalypse Culture" responded violently to these proposals by adopting a radical Luddite stance, attempting to reclaim the body primitive as a site for pleasure, pleasure and pain and to "return" to a fantastical and imaginary central position: why much to the chagrin of US anarchist "drop out" culture. None of these options were viable, however, for Chicano/Latino performance artists and other politicized artists of color interested in new technologies. Roberto Sifuentes and I tried to explore other possibilities by utilizing virtual space as "cyber-transients" (Web-beds) and smuggling subversive ideas as conceptual coyotes. Our goals were to politicize the debates around digital technologies and to inflect virtual space with Chicano history and linguistic politics (such as Spanglish). We wanted to employ new technologies to enhance mythopoetic interactivity between

performers and live audience, and as a tool for showcasing fundamental expressions of intercultural fear and desire.

In 1994, Roberto and I began to incorporate in our digital technologies in our "liminal" work. The project premiered at Irvine Works Gallery in Houston, Texas, under the rubric of the title of "The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Curio Shop On The Electronic Frontier." We invited our compatriot Native American performance artist James Luna and some local artists to join us. Part of our goal in the project was to make visible to the audience the types of "transformation" that performance artists go through as they move from the realm of the personal to the public, and from that space into cyberspace. Visitors entering the gallery found a visible "dressing room" area, where we applied make-up and changed costumes. They passed through a "high art area" where our props and personal objects (along with various folk artifacts and pre-Columbian figurines) were carefully displayed as aestheticized museum pieces, contextualized by fictional labels. They finally came to a "human exhibition area" where we displayed ourselves as "erotic specimens" and "performance artists at work." The exhibition area also featured taxidermed animals (a panther, a hare, etc.) and currency cabinets containing matted post-modern or pseudo-primitive "archaeological artifacts" that commented on the hybrid nature of contemporary culture and our dying "Western civilization." Computer screens, video monitors, neon signs and digital text flashing taxonomic descriptions of the "ethnographic specimens" (ourselves), added a sci-fi flavor to our techno-tribal environment.

Part of our project included the construction of a website that featured images of our performance characters, along with our first version of an "ethnographic questionnaire" asking internet users to share their projections and preconceptions about Latinos and indigenous people. Though we were still not fully aware of the implications of what we were doing, we hoped to partially transcend our will and allow both gallery visitors and internet users to collaborate with us in determining the nature and content of our performance. Roberto was outfitted as Cyber Vito, a "hologram member" consumed by techno-gadgets, including a computer keyboard when he used to communicate with internet users during live performances. Each day James and I transformed ourselves into different performance personas, including "The Shame man," "El Postmodern Zorro," "El Cultural Transvestite," and "El Natural Born Aztec." Roberto in his domestic environment occupied with a filmmaker who moved through the space, capturing the details of these transfer actions and transmitting their live onto the internet via video teleconferencing. People

who saw the website or visited our internet site were invited to send us images, sound files, or texts that expressed how they felt. Monacan, Chicano and Native Americans of the 90s should look, behave, and perform. Responses were displayed on gallery monitors manipulated by techno-disc-jockey CyberVito, and influenced the ever-changing personas created by James and myself. We also accepted performance "contracts" verbally from live audience members, as well as directives submitted by fax or by phone. As "replicants as call," James and I were a bit nervous about the unpredictable nature of the experiment and the outrageousness of some of the responses we received (especially from people sitting at the other end of a modem or fax machine, who were thus able to protect their anonymity and distance themselves from the



possible implications of live interaction), we simply tried to incorporate as much as possible of the material we received. Much of our performance was (unavoidably) improvised, but audience members seemed to enjoy their perceived power over us. James Roberto and I only performed live for one week, but the metallators and artists remained in place allowing local artists and gallery visitors to continue playing in our virtual house of mirrors and labyrinth of ethnic projections.

## II

The success of this initial "ethno-techno" experiment marked a radical change in the direction of our work. Roberto and I decided to maintain our "techno-confessional" website as an ongoing source of performance material. In the first year, we received over

20,000 "hits" (visitors to the site) according to the counter, and a large percentage of them answered our pseudo-anthropological questionnaires. The responses were of a uniquely confessional nature, decidedly more graphic and explicit than those gathered during live performances at the Temple of Confessions (the other major project we were working on at the time). Why the difference? Perhaps the distance and total anonymity offered by the internet, along with the indirect invitation to discuss sensitive matters of race, sexuality, and identity in an ethically safe environment, provided people with the necessary courage to reveal their most secret fears of cultural invasion and their most explicit internal desires and sexual fantasies or, worst they would never be willing to do face to face. During the mid 90s, when we began these projects, the US was in a collective state of suspicion and denial regarding matters of race and gender. The violent backlash against "political correctness" was at its peak, and so were the anti-immigration sentiments promoted by ultra-nationalist politicians like Pat Buchanan, Jesse Helms and (theobly now ex-) California governor Pete Wilson. The marginalization and silencing of progressive views, combined with the openly xenophobic trend in national politics and conservative rhetoric, may have been taken by many as a tacit endorsement of prejudice and xenophobia.

Roberto and I decided that the next logical step in our ongoing project of ethnic anthropology would be to use the confessional material submitted by our live and virtual audiences to design visual and performative representations of the new mythical Mexican and Chicano of the 90s. The most recurrent and emblematic responses from live audiences and internet users became the inspiration for a series of performance personas in "ethno-cyborgs" co-created (or rather "co-designed") in dialogue with gallery visitors and anonymous net users. Since a majority of the responses we received portrayed Monacan and Chicano as threatening Others, untrustworthy invaders, and public enemies of America's fragile sense of coherent national identity, we titled our new performance project "Waterspouter" referencing the apocalyptic, robotic monster of the Schwarzenegger movies. Our intention in this new project was to allow internet users and live audience members to help determine the physical and psychological profiles of our ethno-cyborgs, thus influencing both the design and content of our living diorama performances. We relied on their input to decide how we should be costumed, what kinds of music we should listen to, what sorts of props and objects we should handle, and most importantly, what types of virtualized actions we should perform and how we should interact with audience members.

Our goal was to incarnate the intercultural fictions and nightmares of our audiences, refracting fetishized constructs of identity through the spectacle of our "primitive," exoticized bodies on display. The composite personas we created were stylized representations of a non-existent, phantasmic Mexican/Chicano identity, projections of people's own psychological and cultural fantasies — an army of Mexican Banebeestons ready to rebel against their Anglo creators.

The results of our experiment in intra-cultural anthropology turned out to be much stronger than anything we could have imagined on our own. The "steep Mexican" was banished from the colonial associations of contemporary America, deported back to Hollywood. The exotic border "indians," who populated folk songs, movies and poems for decades, was nowhere to be found (except as incarnated in the more overtly embodied figure of Selma Hayek). Neither were Pico Bandito, Speedy Gonzales, Juan Valdez, the "greaser" bandit or the suffering Pedro Kablo. They had been replaced by a new pantheon of mighty robo-Mexicans. Armed with mysterious shamanic artifacts and sci-fi automatic weapons, their bodies enhanced with prosthetic implants and their brown skin decorated with Aztec tattoos, these hyper-sexual "ethnocyborgs," clothed in high Tex-Mex/gangster-rap regalia, both defied and pervasively incorporated every imaginable Hollywood and MTV stereotype, every last and dearest secretly harbored in the fragile psyches and hearts of contemporary Americans. "We" were perceived to be unconsciously violent, yet fashionably seductive; techno-literate, yet peasant. Politically strident yet gifted with unrepentable shamanic powers and spiritual awareness, these mythical Mexicans were contradictory, unpredictable — and strangely familiar. After reading thousands of pages of internet submissions, my colleagues and I concluded that a perverse dialectic of intercultural violence and utopian desire was central to America's perception/projection of cultural others.

My performance accomplices and I created complex personas that reflected these constructs, refracted through our own particular "robo-baroque" aesthetics. Sponsored by Mexican drag lords, the Zapatista comandante, Chicano radicals, and MTV, "we" — the indestructible cyber-majador — had already succeeded in occupying the US of Aztlan. Our new mandate was to seduce, abduct, possess and take control of our audience's psyche, language, country and institutions. We were the flesh and blood incarnation of America's infernal fantasies about immigrants from the South, Latinos from the inner cities, pagan sexuality, indigenous witchcraft, and the Spanish language. What the audience ended up experiencing during the performance was a stylized anthropomorphization of its own

post-colonial desires and racist hallucinations, a kind of conicultural potpourri. While my collaborators and I were fully responsible for the aesthetic realization of the performance, the unusual creative process we employed to generate material, making (anonymous) collaborations of thousands of anonymous internet users, meant that we were by no means only ones accountable for the content of the piece. Whether they like it or not, our audiences (both live and virtual) were unavoidably implicated in our psycho-technic workpiece.

*"Are you into tattoos, jupiterito, and ethnoporn? Are you into sexy Tex-Mex art that does not question your privilege? Do you wish to experience a political populace? Do you desire to snail or touch a low Mexican?"*

— conceptual classified ad

### III

El Mestizenator premiered in Mexico City in March 1999 under the working title of "The Museum of Frozen Identity." Experimental dance choreographer turned performance artist Sara Shelton Mann appeared with me in that place, and eventually became a central member of the collaborative team. Different versions of the Mestizenator performance have been presented in Canada, Puerto Rico, Spain, Austria, Italy and the UK, as well as throughout the US. Although the composite personas we portray reference contemporary Anglo constructions of Mexican identity, the content for our performance has become strangely internationalized due to the global dissemination of US pop cultural images of Latinos, rather than because audiences in other countries initially perceive genuine connections to the situation of their own subaltern communities.

The scope and magnitude of the project shifts dramatically in relation to the characteristics of the site where we perform, taking into account such factors as available budget and technological infrastructure, along with the physical possibilities and limitations of the venues where we perform. Roberto and I have toured a low-tech version of the project that requires only two performers (mannequins), a soundtrack and a film that can either be projected onto a screen or (the worst case scenario) played on a standard video monitor; this relatively low-budget version has been popular with small college campuses and marginally funded alternative art spaces. More technically ambitious versions of the piece incorporate as many as eight collaborating performers, along with sophisticated visual projections and digital technologies. One of our most elaborate productions of Mestizenator took place in a giant warehouse in San Francisco and ended up looking like a kind of techno-zoo, with six ethno-cyborgs on display and sound meant live by audio-disc Rosa Nichols. When we are

convinced to present Mestizenator in more traditional museum settings, we try to mimic the presentational style of the institution, incorporating post-colonial costumes, archaeological artifacts from the "Second US-Mexico War," and velvet paintings of border superheros, masterpieces in the genre of Tijuana tourist art. The modules and ever shifting nature of the project permits us to adapt to very different types of venues, and to appeal to a broad range of audiences.

Though many visual, conceptual and performative elements of the piece change from site to site, a few constants remain. When the audience arrives in the lobby or entrance of the performance space, they encounter a written or pre-recorded text outlining the metafictional premise of the performance. "The nation-state has collapsed. The ex-US of A has fragmented into a myriad micro-republics loosely controlled by a multinational junta, and governed by a Chicano grame minister named Guan Vato. The Tortilla Curtain no longer exists. Spanish is now the official language. Perished by the New Borders, Anglo militias are desperately trying to recapture the Old Order. Our border heroes, El Mestizenator, CyberVato, and La Cultural Transmutante have deserted from the newly formed government to join a strange hybrid militia opposing the reverse authoritarianism and radical essentialism of the ruling party. The new government of Aztlan Libretoado sponsors interactive ethnographic exhibits to teach the perplexed citizenry how things were before and during the 2nd US/Mexico war. This performance/installation is one example of these official projects."

As audience members enter this fictional "Museum of Experimental Ethnography," they are met by performance docents in laboratory coats who "guide" them through the means of possible interactions with the performers. The performance space is filled with fog and dramatically lit to suggest a Blade Runner/Tijuana type of world, inhabited by hyper-realized replicants and ethno-cyborgs. Dead feathered chickens hang from the tall ceiling at different heights. A (fictional) black and white documentary of "the Second US/Mexico war" is projected onto a large screen. A loud, high-energy soundtrack includes border rap, Norteño and house music, and rock en español (all genres "appropriated" by audience members or internet users), along with pre-recorded text that instructs audience members to the performance and invites them to interact with the specimens on display.

Each ethno-cyborg is displayed in its own distinctive "habitat," a platform outfitted with gadgetry and objects appropriate to the specimen. Roberto poses as a new, upgraded "CyberVato," a teased out "robo-gang member" manipulating (tube and mail) technology and weapons. His documa employs a projection screen as a backdrop, and he controls the

display by punching commands into a computer keyboard. Costumed as a pop-musical diva with a fake mullet and sequin-encrusted mini-skirt, Sara appears as "La Cultural Transvestita," an androgynous figure who gleefully acts out Anglo America's myriad cultural (gender) and exotic fantasies about "somaric Mexico," shockingly unperturbed tragicomic Mexican beauty, dancing Adelitas, and mocked Zapatistas who move in a Chapinesque fashion. Unlike Roberto and I, who appear as the performance as fetishized objects of conflicting fears and desires, Sara performs the role of a desiring subject, a "Clepto-Mexican gringa" infused in cultural transgression and colonial symphonies. Against a backdrop of projected images that make up a condensed history of Mexican stereotypes in American television, movies and cartoons, I display myself as immigrant superhero "El Mac Mee," a transgender Tap-Mex shaman on a custom-made lowrider wheelchair with chrome fenders and a seat made out of fake leopard skin.

Other cyborgs that have been featured in different versions of the *Mexicanmaster* performance include "La Sapeuse Chocoma" (Juli Rodriguez), feminist superheroin and defender of the rights of sex workers; "La Mama Dabobob" (Violeta Luna), a detangled teenage schoolgirl who tortures blind dolls, puns on stage, and obsessively injects herself with hypodermic needles; "2-11 Pocomititany Samuay" (Yachiguo Mafkino), a Superintendente mercenary who practices crossdressing and Axtic Karate; and "El True Thigil Alien" (Juan Yorra) a naked green extraterrestrial who moves like a Dutch dancer on speed, increasing Anglo-Americans' fears of invasion by beings from an alien (cultural) planet.

Audience members are encouraged to interact with these replacements "at their own risk." They are instructed that they can feed us, touch us, smell us, massage us, bend our hair, take us for walks on dog leashes, or point prop weapons at us to experience the feeling of shooting at a real, live Mexican. More uncomfortable audience members initiate their own forms of interaction, which range from besting or stalking us with (prop) weapons to attempting to initiate explicit sexual contact either with us or with objects in our costume environments. We try to comply obediently with whatever interactions audience members may choose to initiate, unless they are simply too dangerous or personally invasive. We invite some of the more voracious audience members to modify our identities by changing our make-up, hair or costumes, or even to replace us for a short time to vicariously experience what it feels like to be objectified and watched. In some

venues, we set up an extra platform where audience members are encouraged to exhibit themselves as their "favorite cultural others," aided by dancers who provide them with appropriate props and costumes, and professional make-up artists who help them fulfill their fantasy of a brand-new "temporary ethnic identity."

Wherever we can, we try to set up a bar inside the performance space to curtail the experience even more. When this happens, the behavior of the audience changes drastically as they become less inhibited through the ingestion of tropical cocktails, creating a much more revealing and volatile performance experience. The playfulness and inductive imagery of these performance "games" creates an atmosphere in which audience members are not always immediately aware of the implications of their actions — until the next morning, when they wake up with a cultural hangover. The intent, as a Japanese Butoh dancer once metaphorically described to me, is for the audience to leave our performances without realizing that they've been stabbed in the back with an invisible knife. They wake up the next to discover that there is blood on the sheets, but they feel no pain and can find no visible trace of a wound.

## What the audience ended up experiencing during the performance was a stylized anthropomorphization of its own post-colonial demons and racist hallucinations, a kind of crosscultural poltergeist

### IV

Many painful and complementary projects have developed alongside the *Mexicanmaster* installation. Often, before or after a performance, the ethno-cyborgs make mass-movement appearances at local museums, restaurants, bars or malls. Since early 1997, Mexican photographer Eugenio Castro has been documenting the visual and performative evolution of the replicants, both during live performances and in staged photos shot at his studio. Many of his evocative, stunning images have been used in conceptual postcards, posters, and illustrations for magazines and books. Selected photos will also be incorporated into a new website currently under construction, allowing internet users to see some of the hybrid costumes and cultural elements created on the basis of their original suggestions.

In 1998, after we had been immersed for some time in this multifaceted process of creative investigation, my collaborator and I felt that it was time for the ethno-cyborgs to be given voices. In dialogue with Roberto and Sara, I wrote a postmodern piece titled *BORDEGOMPE 2000* which incorporates the persona of the ethno cyborg, pondering their web texts delivered in a range of computer-generated voices. The soundtrack for the piece, a montage created by Rana Michele, combines pre-recorded rap and rock en español with live arias by opera singers. Roberto shifts from his robe-gangmember persona to a madman preacher announcing the arrival of a "new, post-democratic era," and a martyr, transgender Christ, while I alternately embody a kind of cybernetic Stephen Hawking, a hermaphrodite shaman (aka Juan Yorra, President of the US of Aztlan), and an SEM Jaro. In addition to the various manifestations of her "Clepto-Mexican Gringa" cyborg, Sara also appears in *BORDEGOMPE* as a schizophrenic Southern Belle transvestite/crossdressed Chocoma academic, satirically commenting on sensitive issues of race and gender. Dancer and performer sister Juan Yorra, as the Dutch Alien, also performs a central role in the piece.

The ethno cyborgs have also invaded the realms of video and radio. They have made cameo appearances in our recent films, *Mexicanista's* and *The Great Mijido Invasion*.<sup>14</sup> Some of my commentaries for the National Public Radio programs *All Things Considered* and *Lateco USA* have been delivered in the computer-generated voice of "El Mexicanmaster." These strategies of recycling and recontextualizing ideas, images and texts continue to be a central aspect of our performance strategies, consistent with the techno-neoquid nature of our aesthetic.

For the past two years, theatre historian and performance theorist Lisa Wolford has quietly co-opted in our project of reverse anthropology, observing and documenting the outrageous behavior of our audiences in different cities and institutional contexts. She has gathered voluminous fieldnotes including conversations with audience members who initiated unusual or pedagogical interactions with us, or who seemed to be strongly affected (positively or negatively) by what they witnessed in our performance. She has helped us sort out, categorize, and make sense of the ongoing responses to our conceptual, verbal and ethnographic questionnaires. Drawing on Lisa's research and analysis, and always in dialogue with her, Roberto and I continue to add layers of complexity to our palimpsestic replicants.

designing new "ethno-cyborgs" and creating new scenarios and scripts. Lisa's participation in this project as researcher, informant, and dramaturg has become so intimately woven into our creative process that the borders between scholar and artist, creator and observed, have been completely re-defined. In the past few months, we have begun to experiment with co-writing. The fruits of this unique collaboration and multi-levelled dialogue will become the basis for an upcoming book tentatively titled *Metemorphosis: Ethno-Theatre Art*, which we hope to publish in Routledge in the year 2001 if Lisa agrees. The content, structure and style of the book – as well as the still-emerging process of its creation – will hopefully model a new and more engaged form of dialogue and collaboration between artist and theorist(s), as well as a new, multi-centric way of writing about performance.

1 A term coined by Mexican anthropologist Roger Bartra

2 Violeta Luna also created another cyborg, *La Fada Provençaise*, for a version of *Metemorphosis* presented at the Detroit Institute of the Arts which used Diego Rivera's famous mural as a backdrop.

3 *Metemorphosis* is a "video diary" commissioned by German TV ARTE. The idea was to select fifteen artists working in politically sensitive "border zones" throughout the world. My "diary" combines staged interviews, shots developed for the camera, excerpts of Mexican B-movies, documentaries of past performance events, and old family films. The structure of the film is very much like the structure of my live performance work. The video aired in seven European countries in 1998.

4 The Great Mayadeo Invasion was made in collaboration with Mexican filmmaker Gustavo Viqueira. This "Chicana sci-fi documentary" uses found footage from multiple sources (racist ethnographic films, border B-movies, marginal sci-fi film scenes from the 50's, and "historical" archival footage) intertwined with staged performance narratives by one of my personas. The film is contextualized within the meta-fiction of the "Second US/Mexico War" and purports to recount the history of Mexico from pre-Columbian times to the year 2001. Different versions of *The Great Mayadeo Invasion* have been projected (without sound) as part of the *Metemorphosis* performance, as well as re-productions of *BORDERscape* (2000).

SUELLYMAN GOMEZ-PEÑA is an interdisciplinary artist and writer known for his innovative use of performance, performance video, radio and installation art to explore cross-cultural issues. He already published a collection of his writings, *Writings for Gropiusville*. This text will appear in his upcoming book "Disgraceful Border Dreams," forthcoming from Routledge in June 2000.

## A Selection Of Internet Confessions

**Question:** Do you think that immigrants are contributing to America's downfall?

**Answer:**

"Lamenting immigrants are bringing down my standard of living. Never had this problem before the wetbacks came here. They hang out on the fucking street corners. Working for peanuts I assume." "If single workers can cross our borders, imagine what true criminals or terrorists are able to achieve."

"Mexicans cost too much money to educate and assimilate. They believe that have the right to free services."

"Put a stop to immigration! We have enough cocked people. Besides everyone to speak the same language, and in this country it's English! I'm not prejudiced. Don't get me wrong, I hate everybody equally. If you want to live here, you must adapt to our way of life, or get the fuck out!"

"It is the illegal alien who do the most damage to the school system, as they are not supposed to be there."

"Yes, ever since the early fifteen hundreds immigrants have been bad news. We can thank them for socialism, Catholicism and modernism. They came over and ribbed aside the locals for our own good." We could send them back, but Europe doesn't want them."

**Question:** Should the US/Mexico border be opened, and if so why?

**Answer:**

"Yeah, because of the drugs, man, the drugs! Also so that his relatives can come up and buy better quality Madonna fashions and we can more easily tolerate as tourists down to buy some virgins. But more importantly, the ego of the Estados Unidos needs to bypass the caprice of the border military to get on 'down' to our long lost uncorrupted. Long live the Shado! Long live Mexico to satisfy the repressed urges of Northamericanos!!"

**Question:** If you had a gang member covered with tattoos, a Native American in full regalia, and a romantic over-sexualized Mexican macho dressed as a post-modern Zorro slave in a gallery, what wild fantasies would you have them re-enact for you?

**Answer:**

"My first wild fantasy is a drive-by shooting where I get to do the shooting and really kill somebody in cold blood."

"For the veto, the reality of my race, to show me evolution by the alien natives."

"I would have the cholo tattoo the native with cave drawings."

"I would have the gang member do a rap number about police harassment. I would ask the Native American to perform a ritual ceremony to cleanse this continent of the pollution and blight brought by Europeans. I would have the Mexican macho do a striptease."

"I would like for him(the Mexican) to rip my clothes off with a Machete, so I can bathe in Chile Ancho sauce, in order for him to wrap me up in a warm tortilla, as at the end he can have me with a shot of tequila."

"Make Pete Wilson the guest of honor at sacrifices to Huitzilopochtli, and serve the drumsticks laced with salsa, like in Conquest of New Spain."

"I would have all three of them in a wonderful sexual orgy. I would have the gang member as the top man forcing the Native American and Mexican into submission — the poor Native American is always getting screwed."


"I would want the Zorro Mexican to sling me over his shoulder, stick a chicken up his ass and run around yelling 'El Zorro is a hamessexual.' Alaaa!"

"I would like them to connect their genitals together with a golden rod running through the ends of the penis that is the shape of a circle, while holding hands and singing, 'Praise the author our lord Jesus Christ for he is risen against all odds and cannot steal shit.'"

"My fantasies would involve heritage and whipped cream, like the girls on the cover of the Birth of Papi and the Tijuana Brass album."

"Gangbanger - shoot himself in the head. Native American — perform a healing ritual to mend our nation's broken spirit. PoMoMex — give me free body piercings with his blade."





## Dragan Živadinov's Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre

MARINA GRŽINIČ

In the video by Marina Gržinič and Aina Šmid from 1993 with the title **TRANSCENTRALA - NSK STATE IN TIME**; theatre director Dragan Živadinov explains one of his theatre works, conceived as an almost imaginary trajectory to be displayed in the future. **NEUE SLOWENISCHE KUNST**, New Slovenian Art, or **NSK** for short, is an art movement, or rather, an organization, which was established in the early 1980's in Slovenia. **NSK** consists of the musical group/rock band **LAIBACH**, the visual arts group **IRWIN**, the design group **NEW COLLECTIVISM**, the **DEPARTMENT OF PRACTICAL PHILOSOPHY** and the 'retrograde' theatre **SESTER SCIPION NASICE**. Dragan Živadinov conceived the Retrograde Theatre in the early 1980's and it went through several stages of metamorphosis. The theatre was in the mid 1980's re-named the **RED PILOT COSMOKINETIC THEATRE** by Živadinov and in the 1990's it took the name of **THE NOORDUNG COSMOKINETIC THEATRE**.



In the beginning, in 1993, when Žvondinov explained his further theatre trajectory, it sounded as a myth that slowly became a reality:

'On April 20, 1995, a premiere will be performed in Uzbékistan. There will be 12 actors appearing in the premiere. The timing is 8:00 a.m., April 20, in 1995, in Uzbékistan. The theme will be William Shakespeare. The 12 actors live in Uzbékistan.

The first reprise is due in 2005, i.e. 10 years later, with the same actors, same time, same place, costumes and same stage design. Everything is to be the same except of someone dies. The deceased will be replaced by a symbol. According to the mise en scène, where a live actor performed his task, communicating verbally with his co-actors, a symbol will be placed there. Verbal parts of the deceased actresses will be replaced by a melody within the same timing. Verbal parts of the deceased actors will be replaced by rhythm. The live actors will act as if the deceased ones were present.

The second reprise is due in the year 2025. The whole action will thereby be repeated 30, the deceased ones will be replaced by symbols. The third reprise is due in 2025, the fourth one in 2025. The last reprise is to take place in 2045. By that time all the actors will be dead. I will be above and the stage will be full of symbols.'

On December 15 1999, Dragan Žvondinov's Moscow CombiMetric Cabinet Theatre performed a paradoxical art project named *Neordang Biomechanics* in the Russian communist training aircraft IL-76M3C, registered RA 76770, in the nine-store Moscow (at 6660 m); the aircraft was operated by the Yury Gagarin Cosmonaut Training Facility, which is based in Star City, just outside Moscow. Dragan Žvondinov Moscow CombiMetric Cabinet Theatre performed its *Neordang Biomechanics* at zero gravity, researching revolutionary thought, which take place in the human body in a situation of a weightless theatre. Žvondinov *Neordang Biomechanics* analyses contemporary theatre and performance phenomena (taught) in relation to or against the plethora of new technological and electronic means. The investigation is developed through an intersection of theatre, body, mobility, subjectivity, and mechanics, with more general social phenomena and their realities and especially with contemporary theories of physiological changes of human skeleton at zero gravity. Žvondinov inspects the kinetical reconstructions of new technologies and elaborates on issues of simulation, simulacrum and the cyborgs/cybernetics/cybermasks. The contemporary time-and-space paradigm takes

on a central role in his *Biomechanics* Theatre, and so does the problem of the 'subject' as an actor and performer in the electronic era.

With Žvondinov, the actor has become a terminal, final location of numerous networks, placed within a global structure of data webs, into the current world of cybernetic space. In the weightless theatre actors are not merely theorised, but also fabricated by means of (spacecraft) machines.

In his seminal book *Terminal Identity*<sup>1</sup>, Scott Bukatman defined terminal culture or cyberspace as the area in which the digital has substituted the tactile. He further argues (using Jean Baudrillard's terms) that physical action as terminal situations - and what else is the zero gravity situation - actuates as a strategy of communication, combining tactile and tactical simulation.<sup>2</sup> The visual and rhetorical recognition of terminal space therefore prepares the subject for a more direct, bodily engagement (Bukatman). Moreover cyberspace is grounded upon or concentrates on the cybernetic. Timothy Leary reminds us that: 'The word cybernetic person or cybernet returns us to the original meaning of pilot and puts the self-reliant person back in the loop'.<sup>3</sup> The construction of a new cybernetic subject thus enters upon a narration of perception followed by kinases (Bukatman), plotting, mobile distancing, travelling, gravitating. This is exactly the recapitulation of the development of the subject/actor generated by Eugene Ionesco's process of physiognomic reconstitution at zero gravity. Similarly to Ionesco, or vice versa, in order to constitute electronic space as a paradigm or a matrix that is susceptible to an act of comprehension, writers such as Jean Baudrillard or William Gibson also rely on metaphors and actions of human perception based on mobility.

We can say that Dragan Žvondinov's preliminary emphasis on the primary activity of perception and mechanics mobility corresponds to the paradigmatic strategies of visualisation which are shared by narrative, scientific, and philosophical elaboration of the electronic space and at the same time transcends it.

*Biomechanics* refers to a process that combines forms meaning life with mechanics: *Biomechanics* is about motion and action of forms on bodies. The word *Biomechanics* can not be found in the Webster's New World dictionary, but is strongly present in the Russian tradition from the theatre to physiology. In this context, I can state that what is for the developed 'West' connected with technology and transformation, in the terminology of genetic engineering, the Russians know as *Biomechanics*. It is possible in fact to think about *Biomechanics* as the new artistic genetic

**engineering** The primary domain of biomechanics is physiology, that is the science dealing with the functions and vital processes of living organisms and mechanical movements. Biomechanics, as first researched by Leonardo da Vinci (1452–1519), is used today widely in military medicine. Versolod Endjerech Majerhotaj (1874–1942) with his ideas of the Revolutionist theatre, where the theatre is perceived as a mobile space with constructivist elements, introduced biomechanical elements in the theatre as sites of dramatically performed actions.

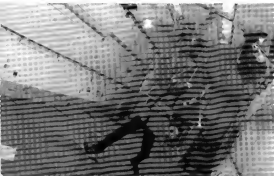
According to multiple references to the social, the political and the physiological, Zvezdov differentiates three stages in Biomechanics, with respective technological gadgets, political references, and body parts

between transversal and horizontal connections between different technological, historical and scientific periods and discoveries. The horizontal Biomechanics can be seen as the period of optical technologies; radio is the most important medium and the body of an actor participating in historical Biomechanics performances is the body of an acrobat. In the telepresence Biomechanics television became the control apparatus, and it is thus not difficult to see the connection with our prepared electronic technologies and images period. The actor changes from an acrobat into an experimental body (possible examples, precisely in the order I put them, are: Cindy Sherman, Bump Type, Stefan, Gylan). In the case of Cindy Sherman, the body is a screen, and for all sorts of changes. In the complete masquerading of identity, a Bump Type actor is

temporal and spatial reductions characteristic of computer-generated simulations: "Digital electronic technology studies and abstractly schematises the analogic quality of the photographic and cinematic into discrete pixels and bits of information that are transmitted serially, each bit discontinuous and absolute – each bit 'being in itself even as it is part of a system.'"<sup>5</sup>

If art poses, according to Bakhtin, the enigma of the body, then the enigma of technique poses the enigma of art.

Computer, that is "intelligent television" Tar Zvezdov is the path to the third stage. Cosmic Biomechanics implies the politics of the digital machine: this is a path from the speaking head twenty TV to 3D being form at zero space gravity. Hoofding Biomechanics Theatre is all about science of motion and action of forces on bodies. The project is about different bodies in parallel worlds. Physical bodies, sexual bodies, social bodies, media



For Zvezdov it is possible to distinguish 3 periods of biomechanics:

1. Historical Biomechanics (until the beginning of the Second World War)
2. Telepresence Biomechanics (which started with the Second World War, and, I will add, in connected with an increasing expansion of research in rocket technology and astronautics)
3. Cosmic Biomechanics (inaugurated by Zvezdov's parabolic art project Hoofding Biomechanics)

I will draw a parallel between these three periods in Biomechanics and the differences and continuities between the optical, electronic and digital technologies and images: I will

not a theatre character; it is a life character, the leading actor in Bump Type was an Azhi bank, he himself was the reservoir of the virus; he was the virus and the potential form of illness that is always continuously reemerging as of his virus potentiality that wants to become a spitting. Stefan is the potential cyborg (muscles manipulated through the Internet), Gylan on the other hand a pre-final form of a cyborg, a modern Frankenstein, that reconsideres cosmetology much more seriously than cosmology.

Discussing phenomenological distinctions between the photographic, cinematic and electronic "presences", Vision Seibach argues that the space of the last is discrete, a-historical, and disembodied. In considering electronic space, Seibach emphasises the

bodies and political bodies. Each territory produces a border body. In Cosmic Biomechanics the change is from muscle to skeleton. The Russian astronaut Kirkojev who spent more than a year in cosmonaut in a zero gravity ambient, showed this clearly: he experienced, according to Zvezdov, changes in his bones and skeleton structure. In Cosmic Biomechanics the action are cosmological. And as Zvezdov argues, at zero gravity biomechanics is not a question of psychokinetics any more but of space vectors. This is why Zvezdov talks about Kirkojev's vectors.

The screen, that further separating terminal and physical realities, is rendered permeable, and the space behind it becomes tangible and controllable. As Heidegger-Petry writes, "Human is not certain mode of thought or presence of self, it is the means given me for being absent from myself, for being present at the fluxes of Being from the inside-the fluxes at whose termination, and not before, I come back to myself."<sup>6</sup> Vision permits an interface with the objects of the world, and thus the emergence of thought and the presence of the self is a

function of the simultaneous projection and introjection that defines the act of vision.

In the context of cybernetic disembodiment, rooted in nanoseconds of time and imploded utilization of space, cyberspace addresses the overwhelming need to reconstitute a phenomenal being. This occurs first through a revelatory act of visualization, in a movement that both describes and recreates the subject in a manner described by Merleau-Ponty: "the proper essence of the visible is to have a layer of invisibility in the strict sense, which it makes present as a certain absence."<sup>6</sup> Thus the otherness of cyberspace studies as an ultimately defining metaphor, an attempt to recognize and overcome the technological estrangement of the electronic age, and a preliminary attempt to reassert the human as its fundamental force (Bakhtin). "Vision alone makes us learn that beings that are different, exterior, foreign to one another, are yet absolutely together, are 'conclusively'."<sup>7</sup>

In the zero gravity ambient of the *Noordung Biomechanics* the body comes the possibility of transformation. Instead of talking of simple psychodynamics, we have to think about bodies as vectors. *BOORS AS VECTORS*. Any animal that transmits a distance-producing organism is named a vector. Vectors are carriers. Mass, speed, acceleration are typical vector dimensions that start to be characterized the attention, path, and aim. The body starts to function as a vector at zero gravity: the body gains the absolute sense of latency. The transformation of the actor's skeleton in the transformation of *Biomechanics*: inner bone substance used as food or fertilizer. These changes are described by algorithms - algorithms of the changes in human bones at zero gravity. Algorithm is any special way of solving a certain kind of mathematical problem, just as — LIVE is a very simple computer program. LIVE is just a special algorithm.

It has become almost trendy to mention that in such a world now there is no separation between body, mind, spirit and heart. The body is of the spirit: the mind of the heart. In this ontology of cyberspace: the hall of western thought, according to Levitt Todd,<sup>8</sup> the tension between the need to know all, to emulate *visio dei*, and the limitations of the body and the senses, of the physical world, creates a need - for a new one for the "heart and mind" of man. Although, for example, in Touchstone film, the heart and mind of man was reborn in the machine, yet the machine hated humankind and sought its destruction. So the concept of the body that I am interested in mapping into cyberspace subjectivity is not simply another representational imperative driven by the collapsing of the body into the

hyperreal domain of simulation. It is a concept of negotiation between different registers: the natural world, projected subjectivity in human/machine links, etc. Such a concept of the body in cyberspace is read through Merleau-Ponty's philosophy returns to the Freudian epistemology of the "body that thinks,"<sup>9</sup> which not only cannot admit a mind/body dualism but insists on a mysterious corporeal and representational dynamic beyond the limits of any single theory. To borrow a cognitive loop from Jean-François Lyotard, "Thought is inseparable from the phenomenological body; although gendered body is separated from thought, and teaches thought."<sup>10</sup>

Gravity pulls on all bodies in the Earth's sphere toward the Earth's center, in the zero gravity ambient the force by which every mass attracts and is attracted by every other mass is 0. In such conditions are for example artificial Earth's satellites, objects artificially put into orbit around the Earth and astronauts, as well as all the objects in a spacecraft when it travels in outer space. Under the centrifugal force that rotates, bodies move away from the center of rotation, and therefore Earth's gravitation is abolished. The bodies in the spacecraft, as well as the objects from a drop of dust to a drop of water are without weight, they are weightless. The fluids are thus not pouring out, and you can think about this problem in terms of passing or space craft fuel. It is interesting that in 1966 it was a common statement that the research of behaving and living in the zero gravity ambient has no physiological and biological effects on the human body.

The computer is in cyberspace conceived of as a prosthetic intrusion into human genetic structures. The body becomes the site of explanation, a site in which the implications of technical disembodiment are inscribed and spatialized. The body is already an interface between mind and experience; Merleau-Ponty writes of the body as a medium that permits a consciousness of the world. The subject "in the body and the body is the potentiality of a certain world."<sup>11</sup> Merleau-Ponty gives a significant place to the body as a "point of view on the world."<sup>12</sup> According to Merleau-Ponty knowing the world in the first place means having bodily contact with the world, and because the objects as well as the body are structured in such a highly complex way, it will never be possible to comprehend what is going on in this process by means of conceptual knowledge. Whatever choice we make, there is always another determination possible, there is always more to be seen that we are able to look at. The same can be said about ourselves as perceiving bodies. Merleau-Ponty writes: "It is possible to know how to

type without being able to say where the letter which makes the words are to be found on the basis of keys [...]. So there is a knowledge in the hands, which is forthcoming only when the bodily effort is made, and cannot be formulated in detachment from this effort. The subject knows where the letters are on the typewriter as we know where one of our limbs is, through a knowledge bred of familiarity which does not give us a position in objective space."<sup>13</sup>

In *Noordung Biomechanics* both the theatre and performance meet the Real. If we think about the theatre as symbolic space (where the actor represents) and as performance as the process connected with reality (where the actor articulates his or her own non-mediated reality), then the *Noordung* actor transformed in an astronaut is the *Real* of the theatre and performance. The "real" bodies unraveled the zero gravity space presenting a vertiginous display of their very depthlessness. One should bear in mind that the Real, the indisputable remainder which resists its reflective idealization, is not "a kind of external kernel which idealization, symbolization is unable to swallow, to internalize, but the irrationality, so to speak the nucleus of the very founding gesture of idealization/symbolization."<sup>14</sup> Here we can extend this idea to a broader concept of human experience in relation to the critical quality of art, as well as the anti-rational qualities of science and modern technology, referring to Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*: "All my knowledge from the world, even my scientific knowledge, is gained from my particular point of view, or from some experience of the world without which the symbols of science would be meaningless. The whole awareness of science is built upon the world as directly experienced, and if we want to subject science itself to rigorous scrutiny and arrive at a precise assessment of its meaning, we must begin by reawakening the basic experience of the world of which science is the order expression."<sup>15</sup> The practical dimension is found in the emphasis on experience, the practical aspect includes fact and foremost a strengthening of experience, centered in personal subjectivity. There is a demand for a "subjectivity" which concerns the contradictions within the social body because this subjectivity explores its own desire and drives. From now on art will be the highest form of critique, because it can fulfill this task in the most powerful ways. "To return to the things themselves is to return to that world which precedes knowledge, of which knowledge always speaks, and in relation to which every scientific schematization is an abstract and derivative sign-language, as is the geography in relation to the countryside in which we learnt beforehand what a

forest, a prairie or river is."<sup>10</sup> One could say that art offers a privileged position to experience an alternative countryside or one could conjecture that art is giving a privileged position in relation to experiencing alternative wilderness or terrain.

I stated in the begging of this essay that cyberspace is based upon, or constitutes, the cybersuit – the subject in cyberspace. Cybersuits are perceived as kinetic urban subjects. As at her entry into cyberspace is strikingly kinetic, Marissa-Ponty has defined the significance of subject mobility as follows: "The transition of percept into movement is effected via ascribed meanings of language, whereas the normal subject penetrates into the object by perception, assimilating its structure into his substance, and through this body the object directly regulates his movements." The relevance of this passage for understanding the position of the cybersuits in cyberspace is crucial. It is the state of the 'normal subject' to penetrate the object via an act of perception that cognitively endows the subject with bodily presence. Marissa-Ponty has written that perception occurs with the entire body, and not simply according to a set of discrete sensory apparatus: "Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the center of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and gustatorily speaking, feel, in order to deduce, from our bodily organization and the world as the playwright conceives it, what we see to see, hear and feel."<sup>11</sup>

The negotiation of cyberspace always emphasizes motion. Marissa-Ponty writes: "In so far as to be able to conceive space, it is in the first place necessary that we should have been thrust into it by our body, and that it should provide us with the first model of those transportation, equivalents and identifications which make space into an objective system and allow our experience to be one of objects, opening out on and in itself."<sup>12</sup>

The spatiality of cyberspace exists to permit bodily mobility and, the human becomes the diastatic center, the active agent in a spatiotemporal reality. From a description of the subject's passage through the world, a passage marked by continuous processes of orientation and

adaptation, the phenomenology of perception is transformed into a transcendent evaluation of human experience and its logical consequent, human control. This is a danger of which Marissa-Ponty seems cognizant when he writes: "Mobility, then, is not, as it were, a handmaid of consciousness, transporting the body to that point in space of which we have formed a representation beforehand. In order that we may be able to move our body towards an object, the object must first enter for it, our body must not belong to the realm of the in-itself."<sup>13</sup> The physical engagement of the body, enforces a simultaneous construction of the subject and world in relation to cyberspace, according to Bakhtin, normal space is now the site of alienation. Thus the duality between the mind and the body is superseded in a new formation that presents the mind as itself embodied.

In the end there is in fact a myth:

'On April 20, 1995, a performance will be performed in Ljubljana. There will be 12 actors appearing in the premiere. The timing is 8.00 p.m., April 20, 1995, in Ljubljana. The theme will be William Shakespeare. The 12 actors live in Ljubljana.

The first reprise is due in 2005, i.e. 10 years later, with the same actors, same time, same place, costumes and same stage design. Everything is to be the same except if someone dies. The deceased will be replaced by a symbol. According to the same scenario where a live actor performed his task, communicating verbally with his co-actors, a symbol will be placed there. Verbal parts of the deceased actresses will be replaced by a melody within the same timing. Verbal parts of the deceased actors will be replaced by rhythm. The live actors will act as if the deceased one were present." (Zavodinec, 1993)

IRAZMA GRZINČIĆ is a philosopher and media artist from Ljubljana. She is author and editor of several books on contemporary art, media art, feminism and body politics. She recently curated exhibitions New Media Art and Theory from the East and Slovenian Photography in 90s.

<sup>1</sup> Cf. Scott Bakhtin, *Formal Identity*, Duke University Press, Durham and London 1983 pp. 28-29, and pp. 180-350. In the present essay I am extensively relying on and referring to Bakhtin's writings in *Formal Identity*.

<sup>2</sup> Cf. Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, p. 124.

<sup>3</sup> Cf. Timothy Leary, "The Cyber-Punk The Individual as Floating Part" in L. McCaffery (Ed.), *Shoring the Reality Studio*, Duke Press, Durham 1992, p. 252.

<sup>4</sup> Steven Sobchack, "The Senses of the Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic and Electronic Presence," *Post-Script* 15, 1990, p. 54.

<sup>5</sup> Marissa Marissa-Ponty, "Eye and Mind", in *The Primacy of Perception*, ed. James H. Eide, Northwestern University Press 1954, p. 188.

<sup>6</sup> Ibid., p. 187.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Lorette Todd, "Aboriginal Narratives in Cyberspace", Mary Anne Haas and Douglas MacLeod (Eds.), *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1995, p. 381.

<sup>9</sup> Cf. Marcelle David-Benard, *Systems from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1989, p. 8.

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *The Libidinal: Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford 1991, p. 22.

<sup>11</sup> Marissa Marissa-Ponty, *Phenomenology of Reception*, Routledge & Kegan Paul, London 1982, p. 165.

<sup>12</sup> Ibid., p. 70.

<sup>13</sup> Ibid., p. 3.

<sup>14</sup> Cf. Slavoj Žižek, *The Insubstantial Dimension*, Verso, London and New York 1996, pp. 90-92.

<sup>15</sup> Marissa Marissa-Ponty, *Phenomenology of Reception*, pref., p. 82.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid., p. 219.

<sup>18</sup> Ibid., p. 142.

<sup>19</sup> Ibid., p. 133.

As with all of my work, this performance has its origin in issues that arise in my own life, and is firmly rooted in my experience as a disabled woman. It was prompted by my initial visit to a medical doctor in the town to which I had recently moved. Without much preamble or invitation, he launched into a speech about how "disability had been such an awful tragedy" and how I must feel "very angry" towards him and the medical profession in general. The incident shook me and reminded me forcefully of how I had been disempowered as a child - how I had been stripped naked, objectified and dehumanised by the medical profession as they labelled, categorised, defined and re-defined my very existence. I remember remembering it all, recalling it as my child's memory as if to act as a witness to the indignity I endured as a child. I remember the big words they used. I remember their recommendations when I was four years old, how their artificial arms would "fit me better if they sliced off my little hand". Most of all, I remember their horror at my condition. I was treated as if I were invisible and incapable of comprehending the judgments that were being made about my life then and my future. They were not the only ones in my life to treat me as if I was invisible and incapable of comprehension. In fact, being treated in this way is a regular part of my life and in many ways by standing here, naked in front of you, I am trying to hold up a mirror for you, I am asking you to question the nature of your voyeurism.



## Stories of a Body

MARY DUFFY

I stand here  
like I've stood  
many times before  
so that you can assess the damage.

You have words to describe me,  
and although I know all of them,  
I cannot give them voice.

But to acknowledge that I can hear you  
discuss me like a test book,  
to acknowledge that I can hear you  
ask me to perform,  
to acknowledge that I can see you  
sticking pins into me  
- is ascertain whether or not I can feel -  
is more than I am willing to do.

And all this time - you are going  
about the business of 'assessing the damage'

I built a wall around me -  
I don't remember when I began -  
I don't know if it has a beginning . .  
..

"They got a wall in China  
It's a thousand miles long  
To keep out foreign eyes they made  
it strong  
But I've got walls around me that  
you can't even see  
It took a little time to get used to  
me . . ."

I remember  
you make jokes about my condition  
as you map my life out before you  
telling it all to your disapprover that  
"She will never, ever, dress herself,  
unless she rolls into a car  
And you couldn't call that dressing,  
now, could you?"

Ha ha ha

Your joke

And I am standing here  
Absorbing it  
taking it all in  
your light hearted banter at my  
expense  
and I am naked  
and you are describing limited

possibilities for my life  
nipping it all out

I see you condemning me to spend  
my life  
in the small office behind the bacon  
counter  
with its smell of dead pigs in my  
parents' shop

You ask me  
as I stand here  
naked and goose bumped in front of  
you,  
"What do I like at school?"

Well, I am ten years old  
and I tell you that I like English and  
history

I tell you that I like reading history,  
old novels and that I have just  
finished reading  
"See the Fair Land" by Walter  
Ricken.

I tell you that when I grew up I  
want to be a teacher,  
but I am awful at sums

And even at ten I don't feel I can  
make the grade.

I hear you recommending that I find  
a useful niche in the family business  
and I know that you mean that  
office behind the bacon counter  
with its smell of dead pig waiting for  
dinner time

And I see you squashing me into one  
of those shiny metal presses  
used for cooking the pigs -  
so that they will look nice as ham  
sausages -

And I see you carving out a place for  
me  
among these big shelves  
holding large books  
with endless columns of crowded  
numbers

And I want to vomit.

You have words to describe me that I  
find frightening.  
Every time I hear them they are  
whispered  
Or spoken silently and wordlessly  
from the front and middle page  
spreads of  
the newspaper  
Only you dare speak them out loud.

I look for them in my dictionary and  
I only find some.

Your words that describe me are  
"congenital malformation"

In my child's dictionary I learn that the first part  
means 'born with'  
How many times, I wonder, have I answered that  
question . . .

"Were you born like that?"  
I suppose I could always have answered  
"Congenitally speaking, yes."

How come I always felt so ashamed when answer-  
ing  
those big staring eyes and gaping mouths . .  
"Did you have an accident, or did your mother  
take those dreadful tablets?"

With the big words those doctors used  
they didn't have any that fitted me properly  
I felt, even in the face of such opposition  
that my body was the way it was supposed to be  
that it was right for me  
as well as being whole, complete and functional.

The only bit I did battle with was my bladder  
which always wanted to be relieved at inapprop-  
riate moments,  
but all in all, my body felt pretty much like it  
does today  
an essential part of my being.

And you were always trying to change me,  
to make me in your image.

I have a recurring dream  
a nightmare.  
You come into my room  
late at night  
stripped to your waist  
your skin the colour and texture  
of corned beef -  
which I hate -  
and with other doctors you try and slice off my  
hand  
with big long knives  
like the ones I remember seeing in the movie "The  
King & I"

You think of my little hand as an appendage  
a detail, in  
something that the body cast  
you are making for my new artificial arm could  
do without.  
You are trying to round me off

And even today I am still afraid that you will try  
and come in the night and  
try  
and steal a bit of me away

as I always sleep on my hand and face the door,  
never daring to turn my back on you.  
After all that, your gas powered arms are rejected.  
They're heavy.

They him.  
And when the cylinders of gas run  
empty  
from the heavy pack on my back,  
you've condemned me to walk about  
with arms outstretched

like as if I've just been crucified.

You have other words you favour that  
I never hear at home:  
Words like tragic and trauma, thalido-  
mide  
and tetraplegic

I am twenty years old before  
I discover  
In my Brown-Up Dictionary,  
what "tetraplegic" means.

It means monster-making.

The Science of Making Monsters.

At last  
things are beginning to fit into place  
these are the words that you use to  
describe me  
a creation of your laboratory

- A chemist's nightmare.

You think you've made a monster.  
But my monstrosity is  
in your imagination  
and in your attempts to hang on me  
your heavy metal limbs  
and your guilt  
and your horror at my condition.

I am no longer that baby you tried to  
smother  
that child your medical reports  
condemned to a back room

I have stepped out of your limited  
vision and  
faced my own  
I have left behind my shame  
and your guilt  
And when I stand in front of a new  
G.P. for the initial check-up,  
I hear again that familiar response  
"We in the medical profession have a  
lot to answer for."  
Thalidomide,  
such a tragedy  
you must feel very angry towards us . .  
.."

And this time  
I am no longer ten years old.  
No longer naked.  
Or gasped-hanged.

And I can tell you not to try and off-  
load and dump your guilt on me.  
That is my G.P. I insist that you do  
regard me as some sort of personal  
failure.

That I am not part of, and cannot  
absolve you from your collective re-  
sponsibility.

The process that I went through  
was vicious and indifferent  
to my feelings and sensitivities as a  
child.

Today, I am winning battles every day  
with my own monster,  
the inner critic who has internalised  
my childhood opinions  
The oppressor of constantly trying to  
be found.

To be changed.  
To be more whole,  
more acceptable  
less wasteful.  
To hide  
and to be hidden.

Today, I am winning battles every day  
against my monster,  
the critic  
who says that I am no good.  
Who says that I belong in some back  
room.  
Who says that  
sometimes  
I go for days  
or even weeks  
without even thinking about combing  
my hair -  
of course, that was at a time when I  
a substantial amount of hair -  
and says that I wouldn't even brush  
my teeth  
unless the toothbrush was put out in  
front of me  
already pasted. . . .  
Yes  
I am winning my own battles.  
And for the most part  
I am doing it with dignity

and with pride.

MAUR GIFFY is a performer from Ireland.  
Stories of a Body is her third perfor-  
mance. She also works for a radio station  
as well.

# ...FAMMO

eine gemeinsame ausgabe  
von frakcija und „maska“  
nr. 1 jahrgang I 2000

(körper/differenzen)  
(körper/differenzen)

DANCE



Landeshauptstadt  
München  
Kulturreferat

Herausgeber:

**FRANKOJA**

Center for Drama Arts  
Hebringova 21  
10000 Zagreb  
Kroatien  
fon&fax +385 1 4856 455  
kod-frankoja@kod.teli.hr

und

**..maska**

Metalkova 6  
1000 Ljubljana  
Slowenien  
fon&fax +386 61 1313122  
maska@mail.ljudmila.org  
www.ljudmila.org/maska

**Redaktion:**

Marin Blazevic  
Tomislav Brlek  
Emil Hrvatini  
Bojana Kunst  
Aldo Milohnic  
Goran Sergej Pristaj  
Ivana Sajko

**Lektoren:**

Hans-Joachim Grottel  
Dominique Kaltsch  
Lara Matkovic  
Christine Cikresek  
Boris Peric  
Sonja Strmecki - Markovic  
Heidrun Thomas

**In Zusammenarbeit mit:**

DANCE - 7. Internationales Festival des  
zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt München

**Veranstalter:**

Kulturreferat der Landeshauptstadt München,  
gefördert vom Freistaat Bayern  
im Rahmen von Bayern 2000

**Festivaldirektion:**

Gabriele Naumann

**Redaktionsmitarbeit:**

Christiane Pfau

**Gestaltung:**

Martin Bincelj/CODE SIGN

**Satz:**

Deljak, Ljubljana und KGB-ZOO, Ljubljana

**Reprostudio:**

Allen

**Druck:**

Printel, Zagreb

Diese Ausgabe von FAMA wird unterstützt v.  
Kulturministerium der Republik Slowenien  
Open Society Institute - Slovenia  
Open Society Institute - Croatia

**Wir bedanken uns bei:**

Agata Jurkic, Jurij Krpan, Teaslin Ong,  
Helke Roms, Arnd Weismann  
und den Autoren

**DANCE**

7. Internationales Festival des  
zeitgenössischen Tanzes der  
Landeshauptstadt München

**Veranstalter:**



Landeshauptstadt  
München  
**Kulturreferat**

Kulturreferat der  
Landeshauptstadt München,  
gefördert vom Freistaat Bayern  
im Rahmen von Bayern 2000

**Mitveranstalter:**

Spielemotor München e.V. -  
eine Initiative der Stadt München  
und der BMW AG

**In Zusammenarbeit mit:**

Bayerisches Staatstheater / Marzell  
Bayerische Theaterakademie August Everding  
NT - Neues Theater München  
Stadtforum München

**Unterstützt von:**

GOETHE-INSTITUT / GOETHE-Forum  
The British Council  
The Japan Foundation  
The National Culture and  
Arts Foundation of Taiwan  
Taipei Vertretung in Deutschland /  
Büro München  
The Tokyo Metropolitan Foundation  
for History and Culture

# inhalt

André Lepecki: Körperpolitik

Welche Rolle spielt der Körper in der Kunst?

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

Wo ist der Platz des "performing Body" innerhalb der Gegensätze global/lokal, universal/partikular, verschieden/gleich, natürlich/kulturell? Brauchen wir eine "Politik der Anerkennung" "kulturspezifischer" Körper? Im Rahmen des linguistischen Strukturalismus sind die Differenzen *sine qua non* des Sprachsystems, für den Dekonstruktivismus sind sie ohne die Begriffe Zeit und Raum undenkbar. Wenn wir sagen, die Gesellschaft sei eine Konstruktion, die auf Differenzen basiert (Klasse, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, politische Orientierung,...), ist es einfach nur eine andere Art zu sagen, dass außerhalb von Zeit (Geschichte) und Raum (Territorium) keine Gesellschaft existiert. So wie im Fall der Gesellschaft, sind auch die Performing-Künste gleichzeitig zeitlich und räumlich. Wenn wir andererseits davon sprechen, dass die Performing-Künste innerhalb einer realen oder fiktionalen Zeit produziert werden, innerhalb der Konzepte eines realen oder virtuellen Raumes, sind diese Differenzen im Grunde Variationen derselben entscheidenden Dimensionen von Zeit und Raum.

In der ersten Ausgabe von *FAMA*, einer gemeinsamen Ausgabe der Theater-Magazine *Praksis* und *Maska*, haben wir nach Texten gesucht, die die verschiedenen Aspekte (körperlicher oder anderer) "Differenzen" und "Indifferenzen" aus der Sicht vieler "lokaler" Perspektiven diskutierten, die aber gleichzeitig in der Lage wären, diese auf der Ebene globaler Implikationen des Differenz/Indifferenz-Modells zu theoretisieren. Unser vorrangiges Interesse galt dem Körper des Performers und seinen Variationen/Transformationen innerhalb dieses Modells. Einerseits haben wir die Autoren eingeladen, über mögliche Einflüsse von Geschichte und Territorium (vor allem Kultur, Tradition, Kunstproduktion etc.) auf diese Transformationen nachzudenken, und andererseits haben wir sie gebeten, die globalen Prozesse, die die Körper und "Körperpolitik" der Performer beeinflussen (zum Beispiel neue Technologien, künstliches Leben, globale Märkte, gehandikapte Körper etc.) zu reflektieren und zu theoretisieren.

Die Hauptfrage, wie sie auch im Text "The Body in Difference" (Der Körper in Auseinandersetzung mit dem Anderen) von André Lepecki dargelegt wurde, lautete "Wie wird der Körper aus einer anderen Kultur zum Körper des Anderen?" Diskursive Praktiken produzieren andere Körperrealitäten, indem sie die Grenzen des Anderseins, von den Fronten der nationalen und kulturellen Exotisierung des Fremden, in die Isolation des "gehandicapten" und kranken Körpers verschieben. Andererseits sollte betont werden, wie im oben erwähnten Text von Lepecki, dass "die Konstruktion der Differenz nicht nach körperlicher Verschiedenheit verlangt". Abgrenzung ist eine ideologische Operation, die innerhalb der jeweiligen Kulturen und Nationen permanent stattfindet. Die Intention dieser Ausgabe ist es, eine andere Denkweise zu fördern, anstatt, mit Edward Said's Worten, "etwas als wesentlich darzustellen, was historisch geschaffen und das Ergebnis von Interpretationen ist".


André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

André Lepecki: Körperpolitik

A black and white portrait of Gabriele Neumann, a woman with dark, curly hair, smiling at the camera. The portrait occupies the top half of the page.

# Wer wird als universal, wer als kulturell gesehen?

Ein Gespräch mit Gabriele Neumann,  
der Festivaldirektorin von Dance 2000

Wie ist es Ihnen gelungen, die  
Welt der Kunst mit der Welt der  
Wissenschaften zu verbinden?  
(V. B. S.)

**Gabriele Neumann:** Es waren mehrere Aspekte. 1997 wurde ich von der Stadt München gefragt, ob ich Interesse daran hätte, ein multikulturelles Festival für das Jahr 2000 vorzubereiten. Schließlich haben wir uns darauf geeinigt, Multikulturalismus sei nicht das, was im Brennpunkt unseres Interesses stehen sollte. Der Begriff Multikulturalismus umfasst viele verschiedene Mikrokosmen, die nebeneinander existieren, aber nicht in Interaktion stehen. Die Vorstellung von Interkulturalismus hingegen umfasst ein Potenzial, Zusammenhänge herzustellen, Beziehungen zwischen verschiedenen Polen von Realitäten hervorzuheben. Er ist anspruchsvoller beim Definieren jener Bezüge, auf die man sich auch in der künstlerischen Praxis beruft, und bei der Überwindung dessen, was einige für Grenzen halten. Globalisierung und Internationalisierung sind keine theoretischen Fragen mehr. Die aktuelle Politik beeinflusst unseren Alltag und fordert dadurch ein ständiges Überprüfen unserer persönlichen Anliegen. Die dastehenden Kunst, auch der Tanz und

Ausdrucksweisen, die sich aus Prozessen ergeben, die modales Leben widerspiegeln. Europa beschärft sich um einiger Zeit sehr mit der Forderung des internationalen Europadachstums und den verschiedenen Facetten kultureller Sensibilitäten. Die Veränderung von Realitäten waren rasend und zeigten bald, dass es nicht nur um das Bewusstsein einer neu entdeckten europäischen Interkulturalität geht. Ausserhalb westlicher Vorstellungen ist die Einseitigkeit durch den europäischen Blick schon längst passiert. Die interkulturelle Performer mit kein unerforschtes Gebiet mehr. Es genügt auch nicht mehr, zu behaupten, dass die interkulturellen künstlerischen Kunst per se interkulturell sein. Diese Argumentation, die mich eine westliche Sicht widerspiegelt, beruht sich eher auf strukturellen Organismen und Systemen des internationalen Performing Arts Marktes, der sich in den vergangenen Jahren sehr differenziert weiterentwickelt hat. Unsere Zeit verlangt erneut eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen außer-europäischen Arbeitsformen. Es gilt ausklutieren, ob unsere Denkweisen über zeitgenössische Kunst ausreichen, um andere Schreibweisen im Diskurs zu halten. Der Radikalismus der neuen Wissenschaften, welche die Lebensphilosophien herausfordern, wird

um einen vertiebt. Vielleicht sind auch in den Performing Arts die Schwächen an ihre Grenzen gestossen?

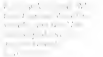
Wie ist es Ihnen gelungen, die  
Welt der Kunst mit der Welt der  
Wissenschaften zu verbinden?  
(V. B. S.)

**Gabriele Neumann:** Künstler entwickeln visuelle "Spiele". Sie dekonstruieren und rekonstruieren aus ihrem eigenen Verständnis von der Gegenwartigkeit entstandene Landschaften am Realitäten. Abgesehen von den Ergebnissen dieser Stücke gibt es dahinter Prozesse, die für westlich geprägte Sichtweisen zu regelhaften Rhythmen werden. Was sehen wir zeitgenössische Ausser-europäische Arbeitsformen, oder Arbeitsformen, die auf Ausser-europäische Referenzen verweisen? Was fordern sie heraus? Was geschieht mit einem Körper, der in eine andere Kultur entsandt und sich mit anderen Wissensformen konfrontiert? Was geschieht mit dem Wissen - wird es "erlebt" kondensiert, geht es über die Form hinaus, transzendiert es, erreicht es eine andere spirituelle Ebene? Sandoro W. Kusuma Chontograph aus Java, erkundet die verschiedenen Ebenen, die Prozesse um dieses Befrei Wissen mit dem Begriff der "Musicalconsciousness". Einem Prozess, der seiner Meinung nach tiefer geht als

gestige Erinnerung. Wie ist das denn mit der Form, ist durch meinetwegen "sampling" von verschiedenen künstlerischen Formen schon neue Ein-Sicht geschaffen? Unser Ziel war es nicht, eine neue Szene – einige würden sie vielleicht jagen nennen – zu etablieren. Ich habe mich viel eher für starke künstlerische Persönlichkeiten interessiert, die diese Grenzübergänge, nicht durch den Ansatz eines Trends verfolgt haben, sondern als Überlegungen über ihr eigenes Leben und Lebensphilosophie im Sinne einer laufenden künstlerischen Forschung. Wir laden Künstler ein, die in modernen Metropolen Asiens, Indiens, Afrikas und Europas leben, und die sowohl mit den jeweiligen traditionellen Werten als auch mit internationalen Entwicklungen vertraut sind. Diese Künstler stellen Realitäten nebeneinander, verflechten verschiedene, sich nur teilweise deckende Wahrnehmungsfelder, erkennen die Fragmentarität der Lücke oder lassen sie so stehen wie sie ist. Ich bin Künstlern gefolgt, die sich der bestehenden traditionellen künstlerischen Formen bewusst sind, die aber nicht durch sie gefesselt sind. Was bedeutet Tradition? Traditionen und verschiedene Wissenssysteme. Eine Tradition schaffen ist einen Prozess für die Überlieferung und Weitergabe des Wissens herzustellen. Es gibt nichts, das so veränderlich ist wie Tradition. Traditionen sind lediglich etwas, auf das man sich beruft. Sie werden verändert, wenn sie für die Menschen nicht länger ausreichende Orientierung im Leben bieten. Ansonsten werden sie als fix, zum Wechsel unfähige Einstellungen bewahrt. Die Berufung auf traditionelle Künste wird nicht als statische Form- und Gestaltungsform begriffen. Unser Anliegen ist es eher einen Moment eines Künstlers zu erfassen um zu erleben, was der "Geist" traditioneller Kunstformen in verschiedenen Verständnissen von Gegenwart bietet. Kunst besteht durch die Minutendetails der Polarisation

versichert wurde, dass man, sofern die Künstler überhaupt existieren, auf diesen Gebiet eigentlich nicht von Kunst sprechen könne. Es war zum Teil atemberaubend, mit den unterschiedlichen Haltungen konfrontiert zu werden. Das Klima hat sich wieder verändert. Wir erfahren ebenfalls eine geistreiche Sensibilität für ausser-europäische Schwärme. Sicher ein Resultat der ständigen Herausforderungen durch veränderte Geographien, die ihre Spuren in Alltagserfahrungen der Einzelnen hinterlassen, und auch weil Künstler sich von den Restriktionen eines europäischen Blicks emanzipiert haben und in den Performing Arts selbstbewusst ihren Platz behaupten. Beispielsweise haben in den vergangenen Jahren britische Künstler und ihre Unterstützer ein Bewusstsein strahlend, in dem es selbstverständlich werden musste Europa neu zu denken. Dieses Beispiel ist meines meinst, weil es sich während von kulturpolitischen Einbeziehungen unterscheidet, die in ihren Prioritäten die Aura von strategischem Facitierung für Machtbesitzern nicht hinter sich lassen. Demals schon fing ich an für mehrere Monate nach Südostasien, Indien, Afrika, Nordafrika zu reisen um so viel wie möglich zu lernen, zu erfahren, mich auszutauschen. Auch um ein Gefühl für das Verständnis von Kunst über Tradition und deren Bezüge zu modernen Leben zu bekommen, wie sie ihre Ansätze und die der Gemeinschaften in denen sie leben, ausloten. Es gibt keine reine Kunst Verbindungen mit anderen Denk- und Ausdrucksebenen scharf auch heute ein ständiger Verhandel und eine ununterbrochene Diskussion um die zeitigen Prinzipien von Eigentum. Was gehören die Künstler? Das ist keine Einbahnstrasse. "Sampling", das De- und Rekontextualisieren von Formen fordert auch in den Performing Arts punktuelle Einstellungen in Bezug auf Herkunft, Originalität, Authentizität heraus. Dieser Punktus scheint sich für das moderne Leben als unangenehm zu erweisen

Pole beziehen, kann sich auf sich verneinende Realitäten beziehen oder kann zwei Seiten einer vielfältig ins Überwindbaren Kluft, durch die man auch fallen kann, stehen lassen. Die künstlerischen Arbeiten schaffen immer eine Situation des Dazwischenens, sie sind ästhetisch und beziehen sich auf einen immer weniger bedeutsamen traditionellen, dabei die "originalen" oder "authentischen" Hintergrund. Immer geht es um eine andere Geschichte, eine andere Vorstellung, eine andere Bewegung



**Gabriele Neumann:** Tanz ist eine Kunstform, die teilweise durch die Uspiele von der interkulturellen, transethnischen und transreligiösen Kommunikation angetrieben ist, die durch die Formen der körperlichen Anwesenheit und Bewegung stattfindet. Der Tanz scheint nicht durch eine Sprachgrenze beschränkt zu sein. Eine starke Position porträtiert den Tanz als universelle Kunstform, durch welche Menschen, unabhängig von ihrem kulturellen Kontext sich in Beziehung setzen und gemeinsamen Erfahrungen austauschen. Folgt man dieser Richtung, so scheinen die kulturellen Hintergründe eigentlich nicht relevant. Man nimmt an, dass in diesem Fall der Tanz, die Bewegung, der Körper eine kulturell unabhängige Sprache sei. Betrachtet man den Tanz hingegen als ein kulturell geprägtes Bedeutungssystem, so werden durch ihn Einflüsse der Zielkultur- und Sozialisationsprozesse des jeweiligen kulturellen Kontexts auf einer künstlerischen Ebene repräsentiert. In dieser Richtung stellt der Tanz, der Körper keine gemeinsame, erlebte, erfahrene Kultur dar. Es scheint, dass beide Ansätze sich unvereinbar gegenüberstehen. Künstler von heute spielen provokierend mit solchen Theorien und Denkrichtungen. Sie fordern den Diskurs über die interkulturelle Dimension des Tanzes als Sprache heraus. Verweilen nicht die Künstler durch ihre selbstbewusste künstlerische Praxis auf die Grenzen dieser Denkweise? Die Künstler öffnen durch das Erfinden ihrer individuellen Landhäuser Experimentierfelder um anders zu sehen. Durch das Nomadentum der Künste stellt sich auch die Frage: Wer wird als universell, und wer als kulturell betrachtet? Ist z.B. William Forsyth's Kunst kulturell, oder Maya Rios's universell, oder eher umgekehrt? Welche Schwärme schlagen unsere Haltungen vor? Sind sie ausreichend? Wenn ja, warum?


Aus dem Englischen von IVA BORJAK



**Gabriele Neumann:** Das erste auf ausser-europäische Arbeitsformen beruhende künstlerische Projekt, das ich organisiert habe, 1986. Auch durch meinen religionswissenschaftlichen Hintergrund war ich an einer zweiten Generation in der europäischen Diaspora lebenden und schaffenden Künstler interessiert. Ich wollte ihre Arbeiten, ihre Geschichten, ihre Gedanken kennenlernen, mich austauschen. Die Städte, in denen ich damals recherchierte, waren London, Paris, Amsterdam, Oslo. Was damals sehr deutlich war, dass die Künstler zu der Zeit aus den sogenannten professionellen Umfeldern der Städte, der Länder völlig ausgeschlossen waren. Die Unsichtbarkeit der Künstler war verblüffend. Zu der Zeit herrschte ein politisches Klima der absoluten Ignoranz, so dass mir ständig



**Gabriele Neumann:** Es ist heute nicht mehr unbedingt wichtig für mich, was oder wer der sogenannte "Andere" ist, denn immer ist irgendjemand der "Andere" von jemand anderem. Es geht längst nicht mehr nur darum, was oder wer der "Andere" ist, sondern wie der "Andere" die von einer anderen, meist dominanten Kultur, gekauften Annahme der Andersheit umgibt. Dann liegt für mich das Subverive jeder Kunst. Europa beschäftigt sich zur Zeit ja gern mit dem Westendlichen seiner eigenen Multikulturalität. Es wird interessant sein zu verfolgen, wie die sich auf sich selbst beziehende Haltung weiter entwickelt: als offene oder geschlossene Form. Interkulturell bedeutet für uns "Zwischen den Welten". Das ist der Ausgangspunkt, es kann sich auf zwei gegenüberstehende



# Der Körper in Auseinandersetzung mit dem Anderen

André Lepecki

**D**ie Probleme, die sich dem transkulturellen Künstler in der Gegenwart stellen, erhalten ein spezifisches Charakteristikum, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf den in einer anderen Kultur tanzenden Körper richten. Das Tanzen war schon immer eine Kunstform, an die sich eine teilweise utopische Hoffnung knüpft: die Hoffnung der transkulturellen, transethnischen und transreligiösen Kommunikation durch die Gegenwart und Präsenz des Körpers. Der erhaltene Diskurs beschreibt den Tanz als eine "universelle" Kunstform, durch die wir alle als menschliche Wesen kommunizieren und unsere alltäglichen Erfahrungen teilen können. Genaß diesem Diskurs wird ein solches transkulturelles Teilen erst vom Körper, als Null-Grad der Kultur, und zweitens von den Bewegungen des Körpers, als Null-Grad der Kommunikation, gewährleistet.

Anthropologie und Kulturtheorie haben deutlich gemacht, dass der Körper und seine Bewegungen nicht unbedingt durchschaubar sind. Die Existenz des Körpers ist paradox. Es ist seine "Natur" an

sich, die ihn zum ersten und wichtigsten Ort eines kulturellen Eingriffs macht, folglich sind der Körper und seine Physikalität so vielfältig wie die Sprachen in seinem zum Klassiker gewordenen Essay "Techniken des Körpers", der erstmals 1934 veröffentlicht wurde, hat Marcel Mauss gezeigt, wie verschieden die Körpertechniken der jeweiligen Kulturen sind, auf welche mannigfaltige Art jede Kultur verschiedene Körperlichkeiten einsetzt. In der Kulturtheorie und -geschichte könnte das Projekt Michel Foucaults als Argument dafür herhalten, wie der Körper geschichtlich in diverse Disziplinen eingeledert ist und wie geschichtliche Prozesse den Körper in einen Ort des Missverständnisses, des Verkennens und nicht des Erkennens verwandeln. "Nichts im Menschen", schreibt Foucault, "nicht einmal sein Körper ist stabil genug, um als Basis für Selbsterkenntnis – oder für das Verständnis für andere Menschen dienen zu können" (Foucault 1977).

Das Projekt der Multikulturalität – wenn wir es überhaupt Projekt nennen können – muss die Komplexität dieser historischen Prozesse in Betracht ziehen und sich über die ethischen Konsequenzen und des politischen Einfluss, der durch das Nebeneinander

gegensätzlicher körperlicher und historischer Erfahrungen in einem Raum von Konvergenzen herangezogen wird, Gedanken machen.

Was passiert, wenn diese Körper, so verschieden erkennbar in ihrer Präsenz, so schwer erkennbar in ihrer Physikalität und ihrem Ausdruck, beginnen, andere Kulturen zu bewohnen? Und was passiert, wenn dieses Bewohnen nicht zu einem einmaligen Umstand des Eindringens wird, sondern zur soziologischen Regel des Augenblicks? Auf diese Fragen einzugehen, bedeutet sich dem Problem der körperlichen Umgestaltung durch kulturelle Verschmelzung zu nähern. Dieser Ansatz ist für jedwede multikulturell orientierte Diskussion über Performance-Kunst notwendig, ein Ansatz, über den man sich eine Weile Gedanken machen muss, denn meine Überzeugung ist, dass die Art und Weise, heutzutage in Europa Tanz vorzustellen im Allgemeinen problematisch wird, wenn es um das "Problem" des tanzenden Körpers in einer anderen Kultur geht. Es wird generell als ethisch ausreichend empfunden, "Andere" zu Vorstellungen auf europäische Bühnen einzuladen. Die Gefahr einer solchen Betrachtungsweise liegt darin, dass wir das Risiko einer möglichen Betrachterhegemonie eingehen, wo die

bühne zu einem sicheren Ort wird, um die Körper der 'Indigenen' zu betrachten, ohne mit ihnen je zusammenzutreffen zu können ist es aber äußerst ungewöhnliche Situationen, die ihren Ausgangspunkt in der Geschichte der interkulturellen Darstellung in Europa und in den kolonialistischen Wurzeln dieses Darspas hat. Meine Überzeugung ist, dass wir als Tanzler und als solche, die Tänzer vorstellen, die ethische Pflicht haben, Wege zu finden, unsere Arbeit in interkultureller Hinsicht relevant und verantwortungsvoll zu gestalten, so dass wir nicht zu Opfern des gefälschten Multikulturellismus werden und dessen ingenuen Klischees verfallen. Der erste Schritt zu einer Performance-Theorie über die Körper in einer kulturellen Praxis ist das Verständnis, wie der Körper in einer anderen Kultur zum Körper des 'Andere(n)' wird.

Der Anthropologe Richard G. Fox hat die Gefahr der Gegenwart unlängst treffend formuliert, er meint, unsere Zeit sei dadurch definiert, dass "das Fremde oftmals das Bekannte bewohnt" (Fox 1991: 2). Die Definition von Fox ist interessant und verdient es, eingehender betrachtet zu werden. Seine auf ein "Zuhause" bezogene Opposition "fremdbekannt" suggeriert, dass das Eindringen von fremden Körpern in das Bekannte mehr als ein einfaches Miteinander von verschiedenen Körpern im selben Raum ist, egal ob es sich bei diesem Raum nun um den einer Substanz oder um jenen eines lokalen Theaters handelt.

Der Fremde taucht auf. Als anders erkannt, zerstören seine bloße Präsenz, seine selten zum klingenden Worte, das sich höchst aufheißend der Logos bewegt, das sich selbst erhaltende System des Vertrauten. Da der Fremde unter Umständen nicht unserem Bild eines normalen Menschen entspricht, wird er in die Position einer symbolischen Ambiguität gedrängt, die isomorph ist zu dem, was Freud als das "Unheimliche" bezeichnet, jenes beunruhigende Gefühl des Un-Bekannten, des Sich-Nicht-Dahin-Fühlens. Der fremde Körper im Raum des "Vertrauten" erweckt ein Gefühl des Unheimlichen, da er fast wie unsener ist, aber eben nur fast. Denn der Fremde kommt von einem anderen Ort und sein Körper ist ein anderer.

Freud schreibt, dass "etwas zum Neuen und Unvertrauten herzukommen muss, um es unheimlich zu machen" (Freud 1963-75 221). Das, was zur Neugier der Anwesenheit des Fremden herbeikommt, ist eine Ergänzung der schlimmsten Einfühlungen der Familie. Die Andersartigkeit des Fremden, so gering sie auch sein mag, berausert hier, eine andere Augen- oder Nasenform wird wahrgenommen, die zum Zuhause gehören

konkrete, geniale, übergrifft. In diesem Prozess meint die Körper des Fremden eine komplexe Um-Dringung durch, die sich in einem Wechselspiel zwischen Selbst und Fremden Praktiken, mit deren Hilfe er wahrgenommen und klassifiziert wird. Der Prozess des Verführten und Verführten ist die Identität des Fremden festlegen, manifestiert. Schematischer Art der Lupe gesehen, wird dies in ein anderes, umgeben herumversetzte Körper des Fremden zu, mit einer, die nur zu einem Körper von woanders, durch das Erzeugen der Vorstellung, der Verführung, der Zerlegung und Patcheschaffung, wieder ein endgültig enderndig geklassifiziert. Das ist was es endet, dass der Fremde seine neue Identität daraus bezieht, den legalen Status eines 'Fremden', so als einer-oder außerhalb der Grenzen der Legalität. Der mit dieser neuen, selbstigen Identität ausgestattete Fremde, in einer anderen Kultur lebt in einer Situation der Doppelbindung: Er wird dazu gezwungen, sich in eine strukturierte Form des Verhaltens entgegenzusetzen. Position zu begeben und gleichzeitig angelegt, nicht diese Handposition, die auch in gesellschaftlicher Hinsicht marginal ist, einzunehmen. Von einfach anders, wenn der Fremde die Anderen nicht selbst

Welche Rolle hat der Fremde innerhalb der Gesellschaften des Zuhause, des Vertrauten, in das er penetrierend eindringt und das er bewohnt? Als Randfigur gekennzeichnet und endgültig in eine Position der radikalen Andersartigkeit gedrängt, spielt der Fremde eine ganz besondere Rolle in der Organisation des Zuhause, der Körper, der durch seine soziale Kennzeichnung und Absonderung die herabgeführt und durch die Anklage, weichen zu sein, bestimmt die Grenzen des Vertrauten und der Identität (Buck 1999). Von einem anderen Ort zu sein, kann politisch als Anklage verstanden werden oder sogar als Beweis für die Andersartigkeit der Rasse des Fremden. In diesem Sinne ist die Verschiedenheit von einer ideologischen Organisation der Sinne zu einer "typischen".

Frantz Fanon beschreibt in seinem zum Klassiker gewordenen Essay "The Fact of Blackness" die Mechanismen, die Ursache der Analyse des hegemonialen Blackness-Konzeptes "Lausur" sind. Körper führen (Fanon 1967). Laut Fanon wird der schwarze Körper zuerst angelegt, verändert und so, denn wird diese Anlegung der Verschiedenheit verinnerlicht, das Subjekt beginnt, an seine Andersartigkeit zu glauben, an diese nicht-heimische Essenz, die ihm anhängt. In dem Moment, in dem jemand als Anderer wahrgenommen und gekennzeichnet wird, ist es die Erfahrung des Körpers des gekennzeichneten Subjekts, das eine Verunsicherung durchmacht. Eine gewisse materielle Verzerrung dringt ein

Fremden dabei, seinen eigenen Körper als einen nicht zu empfinden, als etwas, das sich einmal der Welt anstellt, als ein Ding, das eine sehr vielfältige, theoretische Verflechtung, die flüchtig zu den kritischen Theorien des Körpers beiträgt, denn sie hebt die performative Konstruktionen des Körpers durch kognitive und diskursiv-semiotische Systeme hervor. Eine Theorie, die in einer anderen Kultur konzentriert Körper, muss diese Verbindung zwischen den Prozessen, die zur Bildung der Avidenstanz führen und den Einfluss, den diese Prozesse auf die eigentliche physische Erfahrung, auf den Körper selbst haben, berücksichtigen.

Salman Rushdie hat die Folgen der diskursiven Praktiken der Ausschließung des in eine andere Umgebung versetzten

Körpers, der wegen seiner Andersartigkeit angelegt wird, besonders deutlich veranschaulicht. In seinem Satirischen Roman (ein Buch über die metamorphosen Anweisungen der Vertreibungspolitik) zitiert er diese Metamorphosen des Andromeda auf, in einer Passage, in der "heraus" Körper unter der Ähnlichkeit der verschiedenen zu Monden werden". Geschätzte Übergänge von kräftiger Schwere gewöhnlich sind. Dort eine Gruppe von Ueberlebenden, die einfach um einen Flugzeug mit andere umgeben sind, als sie zu glücklichen Schlingen wurden"). „Aber wie machen Sie das?" wollte Chomsky wissen. "Beschreiben und", flüsterte der andere leise. "Das ist alles. Sie besitzen die Kraft der Beschreibung und Sie werden zusammen mit der Zeit, die Sie kontrollieren." (S. 199-200)

Dieses literarische Beispiel zeigt den Mechanismus eines zentralen begrifflichen Werkzeuges in der gängigen Performance-Theorie und zwar die Beziehung zwischen dem performativen Sprechakt und der Performance in ihrem verorteten Sinne<sup>1</sup>. Wenn der Fremde angeklagt wird, ein ekelhafter Körper zu sein (ein "deckender Nigger", eine "Judenfrau", ein "stinkiger Chinese"), wird sein Körper brutal in eine diskursive Situation gedrängt, die von der Sprechtheorie als "performativ" bezeichnet wird (Austin 1962). Die Feministtheoretikerin Judith Butler erklärt, dass "den Performativ jene diskursive Praktik ist, welche das, was es benennt, produziert" (Butler 1993: 13). Kurzer hinzugefügt: Jacques Derrida erweitert den an sich rein linguistischen Begriff des Performativen, um zu zeigen,

verschiedene Körperschwellen, genau wie die Benennung der Fremden als Tiere in der Passage von Ruchst ein menschlichen Körper tatsächlich in Monster verwandelt.

Indem Ruchst die performative Macht zeigt, die Worte auf Körper haben, erschließt er letztlich auch die umgekehrte Möglichkeit, die Wirkung von Körper auf Worte. Dies ist notwendig, wenn wir beginnen, die Auswirkungen des Betrachtens von Kunstformen, die sich vor allem auf die Darstellung von Körpern (wie das bei Tanz der Fall ist) konzentriert, in Betracht zu ziehen, und wird von besonderer Wichtigkeit, wenn wir versuchen, über interkulturelle Tanzdarstellungen nachzudenken und zu schreiben. Ich denke nämlich, Ruchst versucht auch klarzumachen, dass der Körper an sich nicht durchschaubar ist. Selten ist ein Akt der Sündhaftigkeit und der Verwandelung des wohngewohnten Objekts. Eine solche Aussage ist besonders beunruhigend, wenn wir bedenken, dass Tanseln auf die "Universalität" des Körpers vertraut liegt – sozogen vom "Sehen" abhängig ist.<sup>2</sup> Denn der Körper in einer anderen Kultur, der fremde Körper interkulturellen, bezieht sich, was seine Sichtbarkeit betrifft, immer in einer relationalen Position. Als nicht lesbarer Körper erkannt und als verschoben, geheimnisvoll, andersartig wahrgenommen, wird er undurchsichtig und kann nur als (epische) Übertragung existieren.

In einer anderen Kultur zu sein, bedeutet, einen Überfremden Körper zu leben. Der Fremde wird in etwas anderes übertragen, und gleichzeitig muss er sich selbst in etwas anderes übertragen. Diese letztere Übertragung zeigt sich nicht nur in den neuen Muskelstellungen, die die Lippen ausführen und die Zunge zu tätschen lernen müssen, sondern auch darin, dass der gesamte Körper eine Situation der Übersetzung werden muss. Der Fremde, der in das eindringt, was anders als innerhalb der Grenzen des ihnen Vertrauten betrachtet, entdeckt auch, dass die von ihm eingenommene Position nicht so gewöhnlich ist wie er dachte und dass die Nähe zu anderen Unbehagen auslöst. Der Fremde konnte sogar entdecken, dass sich seine Anwesenheit durch einen bis dahin nie wahrgenommenen Geruch bemerkbar macht. Gesten werden seltsam und scheitern beim Versuch, den erwarteten Austausch hervorzuheben.

Der Körper des Fremden tanzt in einer Leere, ohne Gegenüber oder Erkennung. Und hier beginnen all unsere Probleme als Tänzer, Tanzkritiker und Vorteller von interkulturellen Tanz-Performern.

All die Bewegungen, Gesten und Diskurse, die unsere gegenwärtige Choreographie der Intoleranz ausmachen und gewissen Körpern eine radikale Andersartigkeit zuordnen, gehen zitiert einher mit der Tatsache, dass auf den Bühnen des industrialisierten Westens mehr denn je Tanz, Theater, Musik und Darstellungen aus "dem Rest der Welt" gesehen werden können. Das westliche Publikum at es gewohnt, dass Körper als Show zu betrachten. Dem zeitgenössischen Performer auf der anderen Seite wird es zum Verhängnis, ein Weltenbummler zu sein und das "Zuhause" anderer Leute, ihr Land, ihre Stadt, ihr lokales Theater, zu bewohnen. Die wirtschaftliche Lebensfähigkeit des Theaters macht allerdings paradoxerweise seine Einbeziehung genau in diese Logik der "interkulturellen Welt" notwendig. Die Isoliere davon, was wir unter anderen Umständen als das Wunder unseres postmodernen Zustands ansehen könnten, ist, dass es historisch gesehen eine genau so spektakuläre Handbewegung ist, dass der rasch, ethisch und religiös "anderen" im Westen eine gewisse Art von Sichtbarkeit und Akzeptanz erhalten hat. Durch die Hervorhebung der "Tatsache" seiner Andersartigkeit, wurde seine Präsenz im "Verstehten" schon als solche spektakulär und einaufzufolge gefordert, hervorgehoben, choreographiert, markiert, genau wie im Falle von Ruchsts Resenden.<sup>3</sup>

Das Überleben des zeitgenössischen Performers fordert nicht nur sein transnationales Zirkulieren sondern auch – und hier liegt der zentrale Effekt dieses Zirkulierens – dieser harten Wirtschaft – dass der Andere eine Andersartigkeit darstellt. Der Andere wird zu einem Spiegelbild dessen, was wir vom Anderen zu sein erwarten. Auf diese Weise können die unbekannten, unheimlichen Gesten des Fremden ohne weiteres in die Logik des Exotischen eingepasst werden und demnach zu Ware gemacht, fetschisch, geküsst und bewundert werden. Diese Gesten, Manneren, Körper, Haltungen, Posen, Blicke werden Markenzeichen, Erkennungszeichen und werden weiter dem Darsteller als erwartete körperliche Signatur seiner Andersartigkeit aufgedrängt. Auf diese Weise wird der Fremde isoliert. Manchmal stellt dies für ihn die einzige Möglichkeit dar, sich aus seiner Randposition zu befreien.

Manchmal muss es offensichtlich geworden sein, dass die ständige Bewegung der "anderen" Körper auf den Bühnen des industrialisierten Westens mehr bedeutet als eine simple ökonomische Verzierung in unserer globalisierten Epoche des raschen Reisens. Es ist was

1. Diese Idee ist nicht neu, aber ich werde sie hier in einer etwas anderen Weise verwenden. Siehe zum Beispiel: Ruchst, "Theatrum", in: *Journal of American Studies* 36 (2002), 1–12. Ruchst hat auch eine andere, aber verwandte, Idee in "Theatrum" (2002) entwickelt, die ich hier ebenfalls verwenden werde. Siehe zum Beispiel: Ruchst, "Theatrum", in: *Journal of American Studies* 36 (2002), 1–12. Ruchst hat auch eine andere, aber verwandte, Idee in "Theatrum" (2002) entwickelt, die ich hier ebenfalls verwenden werde. Siehe zum Beispiel: Ruchst, "Theatrum", in: *Journal of American Studies* 36 (2002), 1–12.

dass das Performative nicht nur das, was es benennt, produziert sondern dass es auch re-produziert, was es benennt, das Performative stellt immer ein Modell wieder her, eine sozial akzeptierte und beständige Verhaltensregel. Beispiele von performativen Aussagen, die mit der Reproduktion eines sozialen Codes assoziiert werden, sind die Verstellung eines Gefährlichen, die Theatralisierung, die Veranschaulichung eines Kindes. In einer performativen Aussage verändert der Sprechende den Status des Körpers derjenigen, zu denen gesprochen wird. Diese Veränderung des Status wird verstärkt durch körperliche Disziplin, durch sensorische Modulation, körperliche Erziehung und mimetische Unterdrückung. Die Benennung schafft

größer Wichtigkeit zu verstehen, dass die Anwesenheit des Fremden keineswegs durchdringt oder unkompliziert ist. Diese Anwesenheit ist mit Geschichte belastet, mit Stereotypen, Anklagen, Gewalt Begrihen, mit der komplexen Identitätspolitik unserer Zeit. Die Präsenz des darstellenden Körpers in einer anderen Kultur fordert ein sehr komplexes Verhandeln von Identitäten, wie die "Tatsache der Andersartigkeit" die Reproduktion und Weiterführung einer gewissen Organisation des betrachtenden Blicks gewährleistet. Die Herausforderung für den Kulturschaffenden, den Darsteller, den Rezipienten und für das Publikum liegt darin, herauszufinden, wie der Körper des reisenden Darstellers in einer (immerhin) anderen Kultur trotz der ideologischen und politisch schwierigen Situation dennoch mit Sinn und Integrität auftreten kann. Die Herausforderung liegt darin, eine verschiedene Körperlichkeit anzunehmen, ohne sich diese zu eigen zu machen und ohne ihr einen unanfechtbaren Exotismus zuzuschreiben, der sich oftmals als ein Delirium radikaler Andersartigkeit äußert.

### Wurde, Folien, ... unvollständige ...

In diesem Fadenkreuz der Verschiedenheit hat der derzeitige Diskurs über Interkulturalität, Multikulturalität, kulturelle Identität und die Politik kulturellen Zusammenstiehs, ob er nun von extrem rechts oder von extrem links oder dem, was dazwischen liegt, kommt, diese Körper in einen sich ständig wiederholenden Loop gebannt, dessen einzige Variation die politische "Ladung" in dem Begriff "Verschiedenheit" zugeordnet wird und dem ethnologischen Status, den sie impliziert, zu sein scheint. Was jedoch weiterhin unerlässlich in Frage gestellt werden muss, ist die Tatsache der Andersartigkeit an sich.

Das Fadenkreuz der Verschiedenheit schafft einen komplexen und problematischen, theoretischen und ethischen Stillstand, wenn es darum geht, sich an Körper zu wenden, die außerhalb ihrer Kulturen bei Vorstellungen auftreten, insbesondere, wenn es sich bei diesen Darstellungen um Tanzvorstellungen handelt. Erwähnt sei hier die Art und Weise, wie dieses Fadenkreuz von Verschiedenheiten in dem vor kurzem erschienenen und sehr überzeugenden Essay der Tanzethnologin Sally Ann Noss, "Observing the Evidence Fall" (Noss 1996), dargestellt wird. In ihrem Essay formuliert Noss eine Kritik der Tanzethnologie als Form der Übertragung von kulturellen Verschiedenheiten. Sie geht von vier verschiedenen trans-kulturellen Ansätzen und Methodologien in der

Tanzethnologie aus: der Modellstudie von Evans Pritchard der Azande Tänze in den 20er Jahren, dem verorteten Modell von Judith Lynn Hanna und Adrienne Kasper in den 70er Jahren und der gegenwärtigen Arbeit der Tanzethnologin Awarthi Medun. Noss zeigt, wie die immer größere Verfeinerung der ethnographischen Analyse der Tänze sowohl als die Beobachtungsmittel und Techniken als auch die der Ethnologie eigenen epistemischen Einblicke bezüglich ihrer hermeneutischen Grenzen und ihres Ethnozentrismus angeht) dennoch letztendlich zu einem Scheitern im Verstehen und in der kulturellen Übertragung eines Tanzobjekts aus einer Kultur in eine andere führt. Dieses Scheitern ist nach Noss auf das zurückzuführen, was sie "das brutale Faktum der Verschiedenheit" nennt (Noss 1996:246). Die Fiktionalität und Brutalität der Verschiedenheit markieren für Noss die Grenzen jeder trans-kulturellen Übertragung und verorten folglich jeden Optimismus bezüglich eines komplexen trans-kulturellen Verstehens. Diese starke Differenzierung, ihre radikale Wahrnehmung des Anderen als immer unumgänglich, immer geheimnisvoll, führt Noss zu der Schlussfolgerung, dass in jeder trans-kulturellen Situation die einzige Hoffnung die Akzeptanz der radikalen Verschiedenheit des Anderen bleibt sowie der Versuch, "neue Formen der Toleranz" und des "transkulturellen Respekts" zu schaffen. (Noss 1996:246)

Diese Ansicht der radikalen Differenzierung als Tatsache wird von Noss weiter herausgearbeitet. Im Schlusswort ihres Essays stellt sie das ihrer Meinung nach einzige Modell vor und diskutiert es, das die unüberbrückbare Schlichte zwischen zwei Kulturen verhindern könnte. In einem Moment der theoretischen Mimesis präsentiert Noss ihr alternatives Modell durch die Hervorhebung seiner Unterschiede zu den vorangehenden kritisch betrachteten Noss schreibt: "Trotz ihrer Unterschiede haben Evans Pritchard, Hanna und Kasper eines in ihren Schriften gemeinsam, und zwar dieselben kulturellen Schwierigkeiten. Sie alle unterscheiden sich per Selbstdefinition kulturell vom Tanz, den sie untersuchen. Sie alle suchen Verständnis durch die Beobachtung von tanzenden Körpern, die ebenfalls als kulturell verschiedenes von ihnen eigen definiert sind." (Noss 1996:267)

Für Noss besteht das Entkommen aus diesem Fadenkreuz der radikalen Verschiedenheiten darin, ein Modell vorzuschlagen, in dem der Wissenschaftler "kein Objekt oder Tentorium einbezieht, das kulturell als geheimnisvoll oder unbekannt gekennzeichnet ist" (Noss 1996:262). Sie behauptet, man müsse ein "kultureller

Insider" sein (ib 262) und führt als paradigmatisches Beispiel eine Insider Ethnographie an: die Studien des Tanzethnologen Awarthi Medun. Die kulturelle Identifikation Meduns mit dem tanzenden Objekt, das sie analysiert, wird von Noss als einziger Weg für einen Beobachter verwendet, der das Tanzobjekt als komplett wahrnehmen will, als "festgestellt, um beobachtet zu werden, aber beobachtet, um gefühlt zu werden" (Noss 1996:263). Dieser Ansatz, der durch den Körper des Beobachters als Insider ein emotionales Eindringen in die Kultur miteinschließt, hat laut Noss zur Folge, dass "die kulturelle Verschiedenheit, auf die man trifft, als objektive Realität verstanden wird und nicht als Resultat eines subjektiven oder



Vera Marlene  
photo: Jorge Gonzalez

begrifflichen Fehlers" (Noss 1996:266). Das ist der Extremfall des Fadenkreuzes der Verschiedenheiten, das Vertrauen ist selbst für einen "Insider" "objektiv verschieden". Der Altruismus Freuds wird Wahrheit. Alles ist unbekannt, unbekannt, außer dem Spiegelbild des Selbst (im Spiegelbild dessen, was der Selbst erwartet, dass der andere ausseht, wie er ist und sich benimmt).

Angesichts dieser ersten Schwermut, das Faktum der "Verschiedenheit" nie überbrücken zu können, stellt sich hinsichtlich einer trans-kulturellen Analyse der Tänze, die in vier verschiedene Kulturen aufgeführt



Identitäten" denn als radikale, unüberbrückbare Verschiedenheiten angesehen werden kann. Was wir jedoch in der kritischen Theorie, in postkolonialen Studien und in der Ethnographie immer häufiger sehen, ist eine immer akzentuiertere Bindung und Rückkehr zu dem "Faktum der Verschiedenheit", wo Identitäten nicht so sehr "ausgeprägt", sondern viel eher völlig unüberbrückbar sind.

Wir befinden uns demnach auf dem Gebiet der Politik, der Epistemologie, der Modernität, des Kolonialismus und der Authentik, die auf Körper (und Kulturen), die als radikal verschieden konzipiert werden, hingedrückt werden. Und wenn man mit den gefestigten universalistischen Diskursen, die jede Form von kultureller Identität im Rahmen einer tragischen progressiven Ideologie der Gleichgültigkeit ausspricht, Ideen wie ist diese "Gleichgültigkeit", die das westliche Kulturmodell vornehmlich vorzugsweise sein muss, so muss man genau so aufpassen mit Diskursen, die den Anderen in ein radikales Geheimnisvolles drängen, was ein Überbildaß dessen ist, was Edward Said als "Orientalismus" bezeichnet.

### *Formen der Ethnographie, die Vorgabe der Politik*

Wenn der Essay von Ness das Problem des Tanzes als interkultureller Phänomen für Wissenschaftler und Ethnographen beleuchtet, weil kann man als reinformaler Zuschauer, als Nicht-Spezialist von einer Tanzdarstellung einer als Verschieden gekennzeichneten Kultur verstehen? Reicht es, das "Faktum der Verschiedenheit" zu erkennen, sich zurückzuziehen und die Verstärkung zu "respektieren"? Was für eine Ethik beinhaltet dieses "Respektieren", und die Akzeptanz seitens der Ethnographie eines radikalisierten Anderens, dessen vergangenheitsbewahrenden brutalen Verschiedenheit nichts anderes als ein Scheitern des Übertragens, mehr noch, ein Scheitern, tangierende Körper zu übertragen, ist? Und wenn die Übertragung scheitert, liegt dann der Grund des Scheiterns im "Wissen" das zu übertragenden Objekte oder der Art, wie die Übertragung ausgeführt wird? Und kann man denn eigentlich überhaupt Tanz aus anderen Kulturen annehmen ohne in das, was ich das Fadenkreuz der Verschiedenheit genannt habe, zu gelangen?

Für Ness ist der tangierende Andere genau so. Sie sieht eine bloßförmige für "inter-kulturellen Respekt", Toleranz und Verständnis in der Sprache des Scheiterns und der Brutalität der Verschiedenheit "Verschieden" bleibt jedenfalls für immer ein fremdes Verschieden, wenn Verschieden und Respekt die einzige gut gekannte

Antwort auf das Fadenkreuz der Verschiedenheit bleibt. Dieser interkulturelle Respekt erreicht eine Art heilige Distanz innerhalb des Bereichs der Darstellung, das Theatrum der Körper von Zuschauern und Darstellern. Der zu einem Weltenbummler gewordene beiderseitige Performer und Tänzer muss die Implikationen dieses, vom abstrakten Auge des Westens "brutal" gemachten Unterschiedes aushalten.

Was bleibt für uns Zuschauer einer in eine andere Kultur versetzten Performance? Der "Verstehen" der Verschiedenheit und die Hervorhebung ihrer Radikalität? Was bleibt uns Darstellern und Tänzern in Kulturen, die nicht unsere eigenen sind? Zu akzeptieren, dass, egal was wir tun, wir immer missverstanden, immer in eine radikale Andersartigkeit, die synonym für radikale Undurchsichtigkeit ist, verknüpft sein werden? Mit Sicherheit gibt es mehr als das zu tun, zu tanzen und wahrzunehmen.

Der Leser wird inzwischen das scheinbare Paradoxon in meiner Argumentation bemerkt haben: Ich habe zu Beginn dieses Essay zu zeigen versucht, inwiefern der Körper weder durchschaubar noch in sich selbst erkennbar ist, dass der Körper nicht als Basis für Erkennung dienen kann und dennoch der Tanz nicht die versprochene universelle Sprache der Gemeinschaft ist. Daraufhin habe ich beschrieben, wie der Körper in einer anderen Kultur verschiedenen Disziplinen und regulatorischen Regimen unterworfen wird, die ihn als fremd und abstoßend verwerfen. Warum habe ich zu erklären versucht, wie Ränne diesen Prozess der sensorischen Diskriminierung und Anklage der Verschiedenheit als vom verhaßten Anderen verinnerlicht sieht, diese Verinnerlichung fehlt zu einer Entfremdung des dem Subjekt eigenen Körpers. Ausgehend von der Arbeit von Sally Ann Ness habe ich eine Kritik der Differenziation der Körper, die als "anders" gekennzeichnet sind, aufgestellt. Ness meint, dass der Andere im Bereich der Undurchsichtigkeit gedeiht, und das Scheitern der kulturellen Übertragung nicht das Scheitern der epistemologischen Techniken ist, das Scheitern der Epistemologie ist vielmehr eine Konsequenz des "brutalen Faktums", dass dieser Andere tatsächlich völlig anders ist. Was ich vorgeschlagen habe, war, dass die Verschiedenheit des Anderen konzipiert ist und nach einer Problematikstellung verlangt, vor allem wenn eine Ethik der trans-kulturellen Performance erstellt werden soll. Schließlich habe ich festgestellt, dass es nicht genug ist, das Faktum der Verschiedenheit zu akzeptieren und ganz einfach den Anderen zu "respektieren". Folglich fordern ich eine gewisse

Undurchsichtigkeit des Körpers des Anderen heraus. Und in dieser Herausforderung schließlich erscheint das Paradoxon: denn, wenn ich zu Beginn meiner Argumentation meinte, dass der Körper nicht klar erkennbar sei, wie kann ich dann mehr als "Respekt" für die Undurchsichtigkeit dieses Körpers fordern?

Die Lösung dieses scheinbaren Paradoxons bedarf zweier Schritte. Zum einen das Herausgreifen spezifischer Beispiele aus den gegenwärtigen europäischen Tanzszenarien, wo die "Konstruktion der Verschiedenheit" offensichtlich einfließend und ideologisch aktiviert ist, und zum anderen der Diskursum davon, wie man eine "zentrierte" Form der kulturellen "Übersetzung" nennen könnte.

### *Beispiele*

Meine Beispiele bei folgender Kennzeichnung der Verschiedenheit und der Konstruktion des Körperkonzepts mag einige meiner Leser enttäuschen. Ich werde nicht über indonesische Tänze in Berlin oder über Khatakal in Paris

*"Ich habe gefühllos gemacht  
Vorbei ist jetzt, es ist  
wenn man zu tun ist und  
als man sich selbst hat  
einen Körper und eine  
anderen Körper  
erhalten hat"*

sprechen. Meine Beispiele sind strategisch aus einer uns näheren Umgebung ausgewählt, eben weil es mir darum geht, hervorzuheben, dass die Schaffung von Verschiedenheit keine körperliche Vielfalt benötigt, da sie eine ideologische Konstruktion ist, die das Auge betriegt und eine Illusion der Intellektuellen und der Lage hervorruft. Ich werde mich auf Europa beschränken und auf die Schaffung von Unterschieden innerhalb dieses Kontinents.

1991 drang durch die Tür des Klopstok Festivals in Belgien der zeitgenössische portugiesische Tanz massiv in die europäische Tanz-Szene ein. Damit war ich von den Organisatoren zu einem Seminar über Tanzkritik eingeladen worden, und gleichzeitig arbeitete ich als Dramaturg und Bühnenbildner für die portugiesische Choreographin und Tänzerin Vera Mantero, deren Solo "Vielleicht könnte sie zuerst tanzen und

dann danken" beim Festival einen Preis gewinnen sollte. Zwischen Künstler und Kritiker stehend, hatte ich die privilegierte Position, den Einfluss der Darstellung von Körpern beobachten zu können, die gewissermaßen als exotisch oder verschieden gekennzeichnet waren und außerhalb ihrer Kultur stünden.

Die Spannung zwischen dem Wunsch, die portugiesischen Tänzer in die Position eines exotischen Anderen einzubeziehen und die erhebliche Verweigerung, die ihre Darstellung in den

mediterranen Weiblichkeit und Leidenschaft sehen (was immer das auch bedeuten mag). Nach der Premiere schlug ich eine Veränderung im Bühnenbild vor, ein Vorschlag der selbst von belgischen Produzenten auf Ablehnung stieß, denn es hätte das "Portugiesische" der Darstellung herausgeschritten (die Veränderung wurde dann schließlich doch vorgenommen). Monteiro hatte inneren Glück, denn ihr unweifelhaftes Talent kam dem Wunsch einer Gruppe von Produzenten aus Belgien, Holland und Frankreich entgegen, die ihre Arbeit finanzieren wollten. Während der Verhandlungen für die Koproduktion von Monteiro nächsten Stücken aber gewann die Angst vor dem Anderen, jenes unheimliche Gefühl, das Freud so gut als Gefühl der Orientierungslosigkeit vor dem fest (doch nicht ganz) Vertrauten beschreibt, erneut die Oberhand und man stellte als Bedingung für die Finanzierung, dass Monteiro mit einem "Dramaturgen aus dem Norden" arbeiten sollte.

Diese Bedingung, der "Dramaturg aus dem Norden", stellt einen unglaublichen Moment der kulturellen Angst vor dem Anderen dar. Offensichtlich eher ein Symptom als eine Forderung, wurde sie auch von den Produzenten selbst bald als absurdem Anliegen wahrgenommen, so dass die ominöse Figur aus dem Norden sich nie materialisierte. Jedoch allein die Tatsache, dass dieses Anliegen überhaupt existierte und die Art wie es ausgedrückt wurde, ist wielegend, denn ein solcher Anspruch lässt Grenzen entstehen, definiert verschiedene Ebenen und teilt Körper in altzu vertraute Kategorien der Südeuropäer ist unverantwortlich, unkontrollierbar, für wirtschaftliche Investitionen gefährlich, während Vernunft, Verantwortungsbewusstsein und Kontrolle den nördlichen Teil Europas charakterisieren (was immer das geographisch auch bedeuten mag). Zum Glück konnte Monteiro ihre Arbeit fortführen, ohne sich von Regelungen erschüttern zu lassen und entwickelte sie zu einem der erstaunlichsten und verwirrendsten Tänzarten der Gegenwart. Einer anderen

"Südeuropäer": der spanischen Choreographin Monica Valenciana, deren Arbeit bei Klappstuck 91 vorgestellt wurde, sollte es anders ergehen, ihre außergewöhnliche Arbeit wurde als altmodisches Stück "aus den 1960er Jahren" abgetan. Diese milde Kritik, die dem Anderen vorwirft, nicht mit der Zeit zu gehen ("doppelt zu spät zu kommen, kulturell und technologisch"), ist ein viel beschriebenes Phänomen der Kulturtheorie. Es geht um die Abkühlung all dessen, das von irgendwo anders her kommt als dem Zentrum des Modernen, als ob Teile der Welt immer der Zeit

hinterherlaufen würden, als ob Synchritie von den Ufern der Dramatik, Kritik und Vorstellung aus dem Norden gemessen werden würde, als ob Chronologie eine Sache der Geographie sei.

Vor kurzem brachte, abermals in Lisbon, das Tanzfestival Danças na Cidade 96 eine Reihe von Leuten zusammen, die erstmals bei Klappstuck 91 dem europäischen Publikum vorgestellt worden waren: Vera Monteiro, Francisco Camacho, Meg Stuart (das Festival selbst war von Monica Lago, die selbst in Klappstuck getänzt hatte, ins Leben gerufen worden). Als Vera Monteiro und Meg Stuart nebeneinander auf der Bühne saßen und über ihre Erfahrungen bei Cordilindagibisueven sprachen, dachte ich über den portugiesischen Einfluss in der Arbeit von Stuart nach. Ihr Trio "Entzellaings-Studie", ein Stück dessen "Wirkung" und "soziale Relevanz" für die Gegenwart von den Kritikern unterschätzt wurde, war zusammen mit zwei jungen portugiesischen Bässern inszeniert worden, den Choreographen Francisco Camacho und Carlota Lagido (Lagido entwarf auch die Kostüme für das zweite Stück von Stuart, "No longer Ready-made"). Camacho selbst präferierte bei Klappstuck 91 ein Solo, das als stark portugiesisch aufgenommen wurde (trotz, was für den Kritiker als kulturellen Überfracht nie sehr vorteilhaft ist. Es ist nicht "portugiesisch" genug und nicht "weiblich" genug, es ist "alt") Ich dachte auch an Meg Stuart und wie vier einige Tage zuvor gemeinsam die letzte Choreographie von Francisco Camachos "Dom São Sebastião" gesehen hatten. Zum Schluss der Darstellung gingen Meg und ich hinter die Kulissen, um mit Camacho zu sprechen. Während wir ihm zu seinem Stück gratulierten, erschien eine amerikanische Organisatorin, die sehr begeistert von Franciscos Arbeit, sagte ins, und halfte es für ein wundervolles Stück, sehr gut gemacht. Es folgte, einmal mehr, das "bustale Requiem" der Verschiedenheit: "Aber... es ist so... portugiesisch", sagte Sie, "Wie würde ich es präsentieren?"

In diesem Moment dachte ich an Federn. Könnte die Tänzer in Federn, bemalte ihre Körper, schließe sie in einem Kalk. Lass sie Federn singen und Wein trinken, stelle das dar, was man von dir erwartet, werde ein Monster, verwandle deinen Körper, werde deine Sprache, werde "wild" und "küßend" der kulturellen Übertragung zuliebe, um sicher zu gehen, dass deine Verschiedenheit als Tatsache erkennbar ist, als rechte Verschiedenheit, als Verschiedenheit, die wir alle wahrnehmen können und dabei glücklich sind, sie zu sehen ohne



Francisco Camacho  
photo: João Tava

Rathen der nordamerikanischen Kritiker und Vorgespieler hervorgerufen hat, war anerkannt. Monteiros Darstellung wurde als Portrait einer "portugiesischen Hausfrau" wahrgenommen (und bald vermarktet). Dass Monteiro zur Musik von Thereseia Mork Jancia und sich im Titel ihres Solos auf eine Zeile von Beckers bezog, dass sie das vorangehende Jahr in NYC verbracht hatte, um Tanz, Theater und Stimmtechniken zu studieren, schien den Kritikern irrelevant, denn sie wollten in ihr die Verkörperung der

umstände zu sein, Empathie für sie empfinden zu müssen... Vielleicht wird deine Arbeit in diesem Fall etwas Respekt erlangen, eines trivialis-kulturellen Respekt, ähnlich wie man sie einem letzten Exemplar einer verschauenden Tierart im örtlichen Zoo entgegenbringt, sie bewundert und stiehlt sich ihr dabei an die Spalte der fortschreitenden Differenzierung, die zu nichts anderem führt als zu einer verstärkten Gleichgültigkeit und die Grauen vor dem kleinsten Anzeichen von kultureller oder geschlechtlicher Diskrepanz hervorruft – und wie alle dazu bestimmt, können desselben Modells zu werden dem "Verständnis" zulebte? Sind die Körper als "nicht-modern" gekennzeichnet, als nicht-westlich, für immer dazu bestimmt, können desselben Modells zu werden, das der Westen entwirft, um ihre Position des Andersseins innerhalb des Systems des Vertrauens zu wahren?

Die Pathologie des heutigen europäischen Tanzpublikums (und unter Publikum versteht ich auch Kritiker, Vorteller, Produzenten aber auch einige Choreographen) liegt in der Trägheit unseres Blicks, im mangelnden Verlangen nach intellektueller Aktivität. In den letzten Jahren habe ich an Vereinstellungen zu Multikulturalität und Theater, Multikulturalität und Tanz teilgenommen, die voll von Worten und bei jeder Anwesenheit dieses glorifizierten "Andersens" waren. Ich habe gesehen, wie die Arbeiten von außergewöhnlichen Choreographen, von Sordano Kusano, Vera Mantero, Lin Hwai-Min und vielen anderen Marketingpapieren, Textzirkulären, Organisationsproben darauf induziert wurden, was sie als deren angebliche Exklusivität, nationalen Ursprung oder jede andere Art von Andersartigkeit ansahen. Diese Reduzierung ist ein Gefängnis, getarnt als befriedend und gelebter Diskurs. Es ist ein Gefängnis, das auf Schuld und einem völligen Mangel an Phantasie aufgebaut ist. Und der gefährlichste aller Mängel ist jener, nicht zu wissen, was zu tun ist und wie man sich in Gegenwart eines Körpers aus einer anderen Kultur zu verhalten hat. In einer Ansprache auf der Internationalen Konferenz "Warum Theater?" an der Universität von Toronto im November 1995, ging es Julia Kristeva darum, genau das herauszufinden: dass eine der beunruhigendsten Pathologien der heutigen Gesellschaft das Nicht-Wissen ist, wie man (ontologisch und verhaltensmäßig) vor dem Anderen zu sein hat. Es handelt sich dennoch um ein Problem der Identität, aber auch, und zwar in großem Maße, um eine choreographische Frage der Identität: was möchte ich, dass mein Körper mit dem Körper des Anderen in Beziehung tritt?

Was wir heute beobachten können, ist eine immer größer werdende Unterdrückung der mimesischen Fähigkeit, das Vorantreiben des Diskurses der kulturellen Verschiedenheit und ein brutales kulturelles Unverständnis. Das Problem liegt jedoch nicht im Objekt, sondern in den unkritischen Ansprüchen bezüglich dessen, was diese Übertragung bedeutet: was bedeutet es, ein Partner des tanzenden Körpers des Anderen zu sein und welche Rolle kommt dem Publikum zu?

Die einfache, jedoch grundlegende Tatsache, dass jede Performance in der Gegenwart und durch die Gegenwart (des Darstellers, des Publikums) existiert, impliziert, dass die Darstellung in dieser aktuellen Gegenwartigkeit ihre Ontologie, ihr ethisches Versprechen und ihre Kraft findet. In dieser Gegenwartigkeit wird immer das Potential für eine Konfrontation liegen, für Missverständnisse und Miss zwischen jenen, die darstellen und jenen, die zuschauen. Und doch liegt hier auch das Potential für das Zusammenkommen mit unserem eigenen Selbst. Folglich ist das Problem, das man fortan analysieren muss, nicht mehr, wer diese Körper auf der Bühne sind, die mich vor ihre Gegenwart stellen, sondern: Wie kann mein Körper im Publikum diese für mich tanzenden Körper zu meinen Partnern machen? Wie kann ich dieses heikle Moment des Mitbewohnens, das der Raum oder das Theater schafft, in ein Moment des Zusammenkommens und des Geschehens verwandeln? Das ist es, was der Bühne ihren Sinn verleiht. Und was all dem Tanzen sein Leben gibt.

New York, Dezember 1996 – Januar 1997

<sup>1</sup> Siehe Peggy Phelan (Phelan 1993) und Judith Butler (Butler 1990, Butler 1993).

<sup>2</sup> Für ein Kritik der Geschichte des Tanzes, der Theorie des Tanzes und der Anhänglichkeit der Tanzkritik an die Vision siehe (Parker 1995).

<sup>3</sup> Für eine außergewöhnliche Erklärung einer "anderen Geschichte" der multikulturellen Darstellung und ihrer Verbindungen mit dem Kolonialismus und Exotismus der Fremden als der Andere-abbildungen, siehe Coco Fusco's "The Other History of Intercultural Performance" (Fusco 1995).

<sup>4</sup> Siehe die exemplarische Ethnographie von Sally Ann Ness zu einer philippinischen Gemeinschaft (Ness 1992).

## Bibliographie

- Austin, J.L. 1962. *How To Do Things With Words*. Second Edition ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge.
- Chauhan, Una. 1991. *The Future of the Western: Interculturalism, Textuality, and the Difference Within*. In *Interculturalism and Performance*, edited by B. Manicom and G. Dasgupta. New York: FAJ Publications.
- Fanon, Frantz. 1967. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Foucault, Michel. 1977. *Nietzsche, Genealogy, History*. In *Language, Counter-memory, Practice*, edited by D.F. Bouchard. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Fox, Richard G., ed. 1991. *Reconfiguring Anthropology: Working in the Present*. Edited by D.W. Schwartz. *Journal of American Research*, Advanced Seminar Series. Santa Fe, New Mexico: School of American Research.
- Frank, Mark. 1995. *Dancing Modernism / Performing Politics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Freud, Sigmund. 1963-69. *The Uncanny*. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edited by J. Strachey. London: Hogarth Press.
- Fusco, Coco. 1995. *English is Broken Here*. New York: New Press.
- Hess, Sally Ann. 1992. *Body Movement: Culture, Aesthetics and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hess, Sally Ann. 1994. *Observing the Evidence Fall: Difference Among Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance*. In *Moving Works: Re-Visioning Dance*, edited by G. Morris. New York and London: Routledge.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge.
- Rushdie, Salman. 1992. *The Satanic Verses*. Dover, Delaware: The Consortium, Ltd.
- Said, Edward W. 1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Young, Robert J.C. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture and text*. London and New York: Routledge.

Aus dem Englischen von  
JOANA CONSTANTIN



# Virtuelle Theaterkörper

Hans-Thies Lehmann

*„Theater ist der Ort, an dem  
Körper leuchtet, wie in einer  
Kammer, wie in einem Raum.“  
Theater als Theater:  
Theater als Theater*

**D**ie Welt ist, einen „subintervenienten“ Körper anzuschauen, den man nur wiederfinden, befehlen, in Harmonie bringen muss, ist weiterbesteht, noch immer. Während feministische Theorie sogar die kulturell konstruierte der Gender-Identität erklärt, schreibt „der“ Körper weiterhin als tragfähig lockendes Idealbild dem Bewusstsein vor. Als before Wahrheit, als Natur vorwiegend, als Ort perfektionierter Lust vorgestellt, wird er zum patriarchalen Objekt dauernder Andacht und Furcht, wird kolonialisiert, um ihn aus dem Status einer wesentlich unverfügbaren Gegebenheit zu befreien und zum Objekt geistiger Gestaltung zu machen. Von der möglichst sparsamen Perfektion des Körpers, von seiner Schönheit mittels styling und, wenn das nicht mehr hilft, Sexschränken als Teil von life style verspricht man sich (Dauer

versprochen die intermediären Industrien ihren Kunden) den ultimativen Genuss gelungenen Lebens. Diesen Vorstellungen mit dem reaktionären Lob der Notwendigkeit zu antworten, ist allerdings um keinen Deut besser oder angemessener. Tatsache ist: der Körper ist kulturell kodiert, war es schon immer, sein Schmuck, seine Pflege, sein Training Bestandteil seiner „Natur“. Diese besteht nicht nur aus der langsam verfallenden Hülle und dem dann verborgenen Organismus, sondern ebenso aus Habitus, Bewegungsrhythmus, gestischem und mimischem Ausdruck, Aura der Stimme und Kleidung, genauer Körperumgebung. Der Körper ist also selbst schon Bühne und Szene, ist schon an sich Theater. Eine ganze Reihe von künstlerischen Tendenzen vom abstrakten Expressionismus und action painting bis body art hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Unterdrückung und Entfremdung des Körpers als Bestandteil politischer Unterdrückung thematisiert und aufzuheben versucht: die Zeit des lebendigen Körpers sollte die tote, gezerrte Zeit des Werks ablösen, Erlebnisintensität als Korrektur der zivilisatorischen Messung des Affektbereichs wiederverwertet werden.

Der Weg „zurück zur Natur“ ist freilich verlegt, um der Entfremdung zu entkommen, die im Wechselspiel zwischen trügerischer Verheißungen von Verjugung, Gewohnheit, Kontrolle des Körpers auf der einen und Erfahrung von Fremdheit und Leere auf der anderen Seite sich manifestiert. Kleist wusste, dass eine neue Aneignung nur durch die Mechanik hindurch zu erhoffen ist, Bergheim, dass vom Pendel her ein Sturm in die Zukunft weht, der kein Stehenbleiben und Sammeln zulässt. Keine in sich identische Gegen These zum Prozess der Zweisolation ist haltbar, und sei die letztere noch so terroristisch.

Unterwirft bleibt es die Möglichkeit der Kunst, und wo es um den lebendigen Körper geht, vor allem die Möglichkeit der Kunst der Performance, ein Alibi und einen Überschuss gegenüber den normierten Körperbildern zu artikulieren. Es ist nicht das Phantasma des natürlichen, sondern das Theater Spiel körperlich inszenierter Körper, was intensivierte Wahrnehmung ermöglicht die bemerkenswertere wenn auch kulturbild Grenzlinien zu überschreiten vermag. Der Theaterkörper ist nicht nur oberflächlich (wie im Alltag), sondern qua Arbeit des Schauspielers an sich selbst durch und durch artifiziell ausgehen. In

B. Wilson:  
Savoy And Society,  
photo: Brigitte  
Hans Meyer

chromogenischer und kinetischer Drücken, in der bewussten Ausleitung seiner Zeichen gibt er sich nicht als Fülle körperlicher Präsenz, sondern als gelochte Chiffre, als Abstraktion. Der Theaterkörper wird – im postdramatischen Theater mehr als in der Tradition des dramatischen Theaters – konkret durch seinen doppelten Corp: die „Sprache“ des Theaterkörpers wird einerseits abstrakt und allgemein (formalistische Tendenz) und macht gerade dadurch etwas von der anthropologischen Gemeinsamkeit fühlbar (zum Beispiel die Körpermechanik in der Slow motion Technik). Oder es erhält im Gegenteil die einmalige, vielleicht „unpassende“ Körperlichkeit einer idiosyncratischen Schauspielergestaltlichkeit einen Ort. In beiden Fällen zweigt sich der Körper des Theaters, „den“ Körper im Sinne einer Repräsentation darzustellen. Er reißt die normierende, normgebende Macht des Körpers, die mit aller Repräsentation verbunden ist. Während die Idealkörper der Medien und Werbung genau diese Macht der Repräsentationen ausbessern (sollen) die Möglichkeit der Identifikation der Zuschauer mit dem Körper der Spieler wird jedoch so nicht etwa aufgehoben, sondern nur tiefgreifend verändert. War der Schauspieler im dramatischen Theater ein Spiegel, in dem der Betrachter sein kulturell normiertes Körperschema scheinhaft wiederfind (Mim und Norm gesellt sich gern), so konnte man den Körper im neuen Theater eher mit einer Pinwand vergleichen, an die verschiedene Projektionen der Betrachter ihre Fragmente einer Sprache der Wünsche anheften können.<sup>5</sup>

Der dramatische Prozess spielte sich zwischen dem Körpern ab, der postdramatische Prozess spielt sich am Körper ab. An die Stelle des mentalen Duells, das der physische Mensch das Bühnenduell nur ansehnlich umsetzte, rückt die körperliche Metakritik oder ihre Behinderung, Gestalt oder Uniformität, Ganzheit oder Partialisierung. War der dramatische Körper der Träger des Agons, so stellt der postdramatische das Bild seiner Agonie. Das unterbindet alle gemischte Repräsentation, Darstellung und Interpretation im Wille des Körpers als bloßes Mittel. Der Schauspieler muß sich stillen. Der Idee einer „Reinposition“ der dramatischen Person urteilt Valère Novarina entgegen, daß sich vielmehr auf der Bühne Dekonstruktion des Menschen ereigne.<sup>6</sup> An die europäisch erzeugten Theaterlaute tritt aufgrund dieser Verschiebung eine neue Aufgabe heran. Sie müssen lernen und üben, was in anderen Theaterkulturen selbstverständlich war, den Körper neu zu erfassen, zumal die Gesetze seiner Intensität. Eugenio Barba, der sich zunächst Grotowski angeschlossen hatte und in dessen „Theater der 12 Reisen“ Auktorat gewonnen war, studierte die Kathakali-Schule in Indien und gründete

1964 sein Odin Teatret und später ein Theaterlaboratorium, das im Sinne einer „Theateranthropologie“ nach den Gesetzen der intensiven Körperpräsenz der Schauspielers forsch. Barba gehört durch die Vielzahl seiner öffentlichen Auftritte und Vorlesungen, Workshops und Schriften zu den einflussreichsten Verfechtern einer neuen Körperlichkeit des Schauspielens. Der Körper gilt ihm als „kolonisiert“. Er befolgt ein konsequentes Training, das nicht einfach Befreiung zum spontanen Ausdruck, sondern zunächst, so Barba, eine „zweite Kolonisierung“ bedeutet, aus der eine gestiegene körperliche Expressivität, Präzision, Spannung und damit Präsenz entsteht. Barba übergibt ganz buchstäblich das Drama, das zwischen verknüpften dramatis gestirnten stattfindet, dem organischen Körper. Der kreative Prozess des Schauspielers kann ganz distanziert vollzogen werden. Er kann seinen Körper in verschiedene Teile zerlegen und wieder ausnisten und errichtet dadurch dramatische Effekte, eine Konfliktuation oder Intensionen und Extensionen, indem er verschiedene Teile seines Körpers zueinander sprechen lässt. Mittels einer physischen Dualität stellt er ein Bild her, das die emotionalen, begrifflichen und psychologischen Spannungen sichtbar macht.<sup>7</sup>

Der lebendige Körper ist ein komplexes Netz von Teilbeziehungen, Intensitäten, Energiepunkten und Strömungen, in dem sensorimotorische Abläufe mit aufgespeicherter Körperinnerung, Codierungen mit Schicksal korrelieren. Jeder Körper ist mehrere: Arbeitskörper, Lautkörper, Sportkörper, öffentlicher und privater Körper, Körper des Heides und des Genusses.<sup>8</sup> Die kulturelle Wertstellung von dem, was „der“ Körper sei, unterliegt „dramatischen“ Wandlungen und Theater artikuliert und reflektiert solche Vorstellungen. Es stellt Körper dar, und hat zugleich Körper als selbstreflexives Zeichenmaterial. Doch in dieser Funktion geht der Theaterkörper nicht auf im Theater als er ein Wert zur Geltung. Gleichwohl blieb vor der Moderne die physische Realität des Körpers prinzipiell befallig. Der Körper war denkbar hingenommene Gegenbarkeit. Er wurde, manifest geworden (Naturbeobachtung am Menschen) (Rudolf zur Lippe) dargestellt, trainiert und geformt für den Signifikanzdienst, war aber kein autonomes Problem und Thema des dramatischen Theaters, in dem er vielmehr als solcher eine Art ausstrahlung blieb. Das nimmt nicht wunder: entstand Drama doch wesentlich durch die Abstraktion von der Dichte des Mannervollen, durch „dramatische“ Konzentration auf „geistige“ Konflikte – im Unterschied zur epischen Liebe zum konkreten Detail. So erscheint Sexualität als Liebe, Schmerz und Hinfälligkeit als Tod und „Leiden“. Das neue Theater bewegt sich dagegen auf einer Bahn, die

von der Abstraktion zur Attraktion führt, wobei das Geheimnis der Attraktion des Körpers wiederum in einer anderen Weise von Abstraktion wurzelt. Schon Eisenstein diskutiert dieses Thema, wor er von der „Montage der Attraktionen“ spricht. In ihr werde es schierend, „abzugrenzen, wo das Gefühlsleben durch die volle Genusszeit des Heiden aufhöre (das psychologische Moment) und das Moment seiner Annuit als Person beginnt (d. h. seine erotische Wirkung).“<sup>9</sup>

Gewiss war die Attraktion, die von Spielern, Tänzern oder Sängern ausging, immer schon ein Lebensrecht der Aufführung. Die körperliche Erscheinung der Stars, ihre Eleganz und Schönheit (oder ihre abstoßende groteske Unhöflichkeit) machen den Theatergenuss aus – und oft mehr als die dargestellte Dramatik. Aber vor der Moderne wurde Körperlichkeit nur in

Wort der Schauspielers in  
dramatischen Theater ein  
Spiegel, in dem der Betrachter  
sein kulturell normiertes  
Körperschema lebhaft  
wiederfind (Norm und Körper  
gesellt sich gern) – in der  
neuen Theater ist man  
Pinwand, an die man  
Fragmente einer Sprache der  
Wünsche anheften kann.  
Der dramatische Prozess spielte  
sich zwischen dem Körpern ab,  
der postdramatische Prozess  
spielt sich am Körper ab.

Ausnahmefällen, die die Regel seiner diskursiven Ausgrenzung bestätigen, zum ausdrücklichen Gegenstand der Phantasie der antiken Komödie, Plinkolons Wunderschmerz, die Folter und Hellenkal im christlichen Theater. Glanzzeiten luden, die Kindheit des Woyzeck. Mit der Moderne wurden dagegen Sexualität Schmerz und Krankheit, körperliche Ausgrenzung, Jugend, Alter, Heuerbe (Waldkinder, Jährling) „hoffähige“ Themen. Die „Fluchtzeit von Mensch und Maschine“ (Walter Müller) begann in der historischen Ausgrenzung mit Vorstellungen des Organischen und Mechanischen. Sie setzt sich im Zeichen der neuen Technologien fort und ergreift umfassend den menschlichen Körper, der, verknüpft mit Informationssystemen, auch im postdramatischen Theater neue Phantasmen ausstrahlt.

Während die Perspektive auf utopisch rationale gesellschaftliche Organisation in der klassischen Organisation von Schlemmer "traditionsmäßig" oder in der Flächengemessenen Moderne eingesetzt war, geht den technologisch veränderten Wunsch- und Schreckensszenarien der Gegenwart der (Gegenwärtliche) Zug ins Utopische ab. Stattdessen erheben neue Spielarten eines technisch verfeinerten Körpers, die grauenhafte Körperbilder zwischen Organismus und Maschine, die traumhafte, Anmut der menschlichen Gestalt in der Slow Motion Wilsons diesen Theater sich durch die Adaptionen einer technischen (Mitschnitten) Verfeinerung der Schauspielerei und Glanz der klassischen Monodramatik annehmen, die "Umschaltung" des Blicks zwischen Live-Ereignis und Videobild das

liegt auf der Hand. Was ihm etwas an Anmut einfließt, wird zugleich bedeutend, Zeichen für: fernes Zugehörigkeit, Erfolg, Status usw. Schmilzt die Bahn, auf der das Theater den Körper zwischen entzerrter Zeichenhaftigkeit und einer Körperlichkeit als Zeichen zur Geltung bringen kann.

Die Sinnlichkeit der Bühne ist von Heus aus dem Sinn nicht vollgekommen. Was ist erst werden, wenn die an sich schon "desorientierende" Wirklichkeit des Körpers in Schmerz und Lust (für Lacan unübersteigbare Grenzen des Diskurses überhaupt) selbstreflexuell zum Thema des Theaters erwählt wird? Eben das geschieht im postdramatischen Theater. Es macht den Körper selbst und den Vorgang seiner Betrachtung zum theaterästhetischen Objekt. Weniger als Signifikant, denn als Provokation taucht er auf. In der Kunstströmung der Antike war der schöne Körper zuletzt ein solcher Eigenwert, nämlich als Sinnmanifestation, gewesen. Danach hatte er Unkörperliches zu bedeuten. Es bedurfte der Emancipation des Theaters als einer eigenen Dimension der Kunst, um zu erfassen, dass der Körper, ohne ein Dasein als Signifikant zu finden, Agent Provocateur einer sinnlichen Erfahrung sein kann, die nicht auf Gegenwärtigkeit eines Realen und einer Bedeutung geht, sondern Erfahrung der Potentialität ist. Der Körper öffnet, indem er in einer Auto-Ceasur auf seine Präsenz weist, die Lust und Angst eines Blicks in die paradox Leere des Möglichen. Theater des Körpers ist Theater des Potentials, das sich in der Theater-situation an das unplanbare Zwischen-den-Körpern wendet und das Potentielle als drohende Entzug, wie Lyotard es im Konzept des Erhabenen denkt, aber zugleich als Versprechen zur Geltung bringt.

Diese Überlegung zum postdramatischen Körperbild findet neues Stoff in einem Essay des Literaturwissenschaftlers Michael E. Sorkin, der in der neuesten Ausgabe der Zeitschrift *Lettere* erschienen ist und in dem der Begriff der "Potentialität" entwickelt wird. Nach immer negen wir dazu, heißt es dort, die Zukunft als einen Raum einzusehen, in dem es zur Aktualisierung und Realisierung kommt, während die Ideen, Ideale, Entwürfe dem Bereich der Gegenwart angehören. Im Grunde wird so die Zukunft nur immer als künftige Gegenwart gedacht. Dagegen gelte es, unserer Sinn zu schärfen und zu entwickeln für die Möglichkeit das Potential, die Möglichkeit sollte nicht nur als Vorstufe zur Wirklichkeit zu begreifen sein. Warum es geht, ist eine "Potentialisierung der Realität", "das unaufhörliche Produzieren immer neuer Möglichkeiten, die nicht die Realisierung fördern, die ihnen eigenen

Wert und ihre Wirkung haben, indem sie Möglichkeiten bieten". "Nicht-Erfüllt-heit", sogar Nicht-Erfüllbarkeit" gehören dazu. Die Zukunft wurde also im Konjunktiv belesen. Das Theater scheint mir ein adäquater Bereich eines Paars zu sein, die diesem Genannten Epitome entspricht. Das unsere Auffassung von Zeitprozessen sich von einem konstanten Indikativen zu einem konjunktiven Denken entwickelt und entwickeln muss Epitome schreibt. "Potentialität ist eine Zunahme der Möglichkeitsgrade in der Wirklichkeit selbst, der Prozess der Verwandlung von Fakten in Wahrscheinlichkeiten, von Theorien in Hypothesen, von Behauptungen in Vermutungen".<sup>10</sup> Ein solches Theater der Zunahme der Möglichkeitsgrade ist das Konzept, das den Möglichkeiten eines postdramatischen Theaters, der Körper entspricht. Tatsächlich leben wir in einer mehr und mehr in diesem umfassenden Sinne potentiellen, mehr möglich als wirklich Realität. Die neuen virtuellen Realitäten drücken das am massovsten aus. Dass die Kultur im allgemeinen auf ein "Anwachen der Möglichkeitskomponenten" zielen möchte, ist für das Theater, verstanden als offener Prozess von Performance, der nicht schlüsselt, sondern Potentielle eröffnet, von besonderer Bedeutung. Dem Betrachter der "solten" erfüllen Gegenwert als Wirklichkeit, dem Indikativen fehlt die Zukunft! Vielmehr ist im Theater gleichsam konjunktive Erfahrungen zu kulminieren, die nicht auf Anwesenheit einer Realität, eines Gedachten, eines Wissens, einer Idee zielen, sondern auf einen Raum der Unbestimmtheit und polygenen Vielfalt, für den in "Postdramatisches Theater" unter anderem die Idee der - stets virtuell bleibenden - "Darstellbarkeit" im Unterschied zu und quer zu jeder Darstellung und damit Rest-Schreibung vorgeschlagen wird.<sup>11</sup>

Zeichnet sich der postdramatische Körper durch seine Präsenz aus, nicht etwa durch seine Fähigkeit zu bedauern, so wird seine Fähigkeit bewusst, alle Sinne aus zu streuen und zu unterwerfen, die von Sprache, Transkription und Sprechern ausgehen können. Seine Anwesenheit ist deshalb stets - Sen-Punkt. Er lässt aufbrechen, was Roland Barthes bei der Photographie das punctum nennt. Er unterbreitet die Einstellung des "Studium" (d.h. wie in der Werbung eine als et studio so viel wie befallener Blick, Informationswunsch) von dem, was eigentlich bekannt ist. Das ist das "punctum" das zufällige Detail, die Einzelheit, eine nicht rationalisierbare Eigenheit am Abgebildeten, ein unheimliches Moment. Auf dieses Punctum führt postdramatisches Theater den Zuschauer hin auf die opake Sichtbarkeit der Körper auf ihre unbegreifliche, welchicht triviale Besonderheit, die begrifflich zu benennen

Die kulturelle Verschiebung  
von dem, was "der"  
Körper ist, unterliegt  
"dramatischen"  
Veränderungen und Theater-  
erfahrung und reflektiert  
sich in Vorstellungen,

Körper, der durch technologische Verfahren (Close up, Blow up) verformter Blick auf Körperbilder. Ein bahrer Grund für daraus Resultieren, den Akzent von der Abstraktion zur Attraktion zu verschieben, dürfte in der Absicht zu finden sein, mit theateraler Körperlichkeit der Entkörperlichung entgegenzuwirken, die allenorts zu beobachten ist und auf dem Umweg über die oberflächliche totale Sexualisierung den Körper vom Regehen und vom Erleben trennt. Sankaridhar schreibt: "Von der gemessenen Reduktion gar nicht zu sprechen, haben wir es heute schon mit einer fraktalen Kodifikation der Bilder und Erlebensweisen des Körpers zu tun (...). Der Großaufnahme eines Gesichts ist ebenso obzön wie ein von nahe beobachtetes Gesichtsbild (...). Wir suchen die Wunderverfälschung in der technischen Verknüpfung des Körpers und erdrehen seine Verflechtung in Partialisierung (...). Es geht heute nicht einmal mehr darum, einen Körper zu haben, sondern an seinen Körper angeschlossen (connected) zu sein (...). Selbst im Nachhinein thront man in der schuldhaften Bar über der Tatsache wie Rugglöten an ihren Radgeräten über allen Landschaften..."<sup>12</sup> Dass umgeben bei dieser paradoxen Infraktionierung durch die Dauerpräsenz sexualisierter Körperbilder der Körper zugleich wieder ein Zeichenträger par excellence wird,





# Körper, Theorie und Ideologie im Diskurs der Theateranthropologie

Aldo Milohnić

In vorliegenden Aufsatz werden die theoretischen und ideologischen Dimensionen des Diskurses der Theateranthropologie behandelt. Unser Hauptinteresse betrifft also jene theoretische Ebene bzw. die Analyse jener Theorieproduktion, die die praktischen Versuche einer anthropologisch orientierten Theaterforschung begleitet hat. Mit anderen Worten: der vorliegende Aufsatz liefert keine Analysen von Inszenierungen, von praktischen Untersuchungen verschiedener theatraler und paratheatraler "Laborationen", sondern beschäftigt sich ausschließlich mit Texten, die einen methodologisch-theoretischen Rahmen der Theateranthropologie bilden sollten. Besondere Aufmerksamkeit verdienen einige von Eugenio Barba eingeführten Begriffe (Prä-Szenenität, wiederkehrende Prinzipien ...), die die Entwicklung der modernen Theateranthropologie wesentlich geprägt haben. Bei der Analyse der ideologischen Voraussetzungen des Begriffs "Energie", werden am Rande auch einige andere anthropologische Diskurse berührt, die an diesem fragwürdigen Konzept partizipieren oder partizipieren (Radashi Suzuki, Richard Schechner).

Der Begriff "Techniken des Körpers", wie er von Marcel Mauss<sup>1</sup> in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in die Anthropologie eingeführt worden ist, hat die Theateranthropologie stark beeinflusst, vor allem den bedeutendsten Theaterformen der 60er Jahre Jerzy Grotowski und noch mehr seinen Schüler Eugenio Barba. Mit dem Konzept der Körpertechniken kann das Wesentliche des Körper-in-der-Gesellschaft betrachtet werden bzw. "die Weisen, in denen sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihren Körper bedienen"<sup>2</sup>. Die Körpertechniken sind nach Mauss der körperliche "Habitus", der von der Gesellschaft durch unterschiedliche familiäre, erzieherische, kulturelle, moralische u.a. Systeme in die Körper ihrer Mitglieder eingepreßt wird. Mauss betont insbesondere die Tradition als eine Voraussetzung für Körpertechniken, da sie für Nachahmung und Übertragung verantwortlich ist. Die Körpertechniken unterteilt er in verschiedene Kategorien hinsichtlich des Geschlechts, des Alters, der Wirkungskraft und der Übertragungsart. Mauss stellt das Konzept der Körpertechniken auf didaktische Weise dar und führt deshalb einige

illustrative Beispiele an, wie z.B. die Techniken des Schwimmens, Gehens, Laufens, der Handbewegungen usw. Mauss spricht allerdings nicht explizit über künstlerische Techniken (außer indirekt, wenn er über Tanztechniken spricht), denn in seinem System ist jede Technik eine Technik-in-der-Gesellschaft, also eine von der Gesellschaft bestimmte Technik. Oder, wie es Claude Lévi-Strauss in der "Einleitung des Werks von Marcel Mauss" ausdrückt: "Vermittelt durch die Erziehung von Bedürfnissen und körperlichen Fähigkeiten prägt sich die soziale Struktur den Individuen auf"<sup>3</sup>.

Eugenio Barba hat das Konzept der Körpertechniken von Mauss als Grundlage für seine anthropologische Untersuchung des Theaters gewählt. Genauer gesagt hat er nicht nur Mauss' Konzept angewendet, sondern es auch wesentlich verändert. Ein derartiger Eingriff schneidet destruktiv in das theoretische System ein, aus dem Barba sein Instrumentarium schöpft.

Er schreibt: "Im Rahmen einer organisierten Vorstellung (représentazione organizzata) orientiert sich die körperliche und geistige Präsenz des Schauspielers an Anzeichen, die von jenen des Alltagslebens verschieden sind" <sup>4</sup> Barba unterteilt die

Körpertechniken in drei Grundformen alltägliche Techniken [technique quotidienne], wie sie im Alltagsgeschehen vorkommen, wertvolle Techniken [technique du virtuose], die z.B. von Zirkusakrobaten praktiziert werden, und nicht-alltägliche Techniken [technique extra quotidienne], wie sie im Theater gezeigt werden.<sup>5</sup> Die nicht-alltäglichen Techniken sind das privilegierte Objekt der theateranthropologischen Forschungen, denn "die transkulturelle Analyse zeigt, dass in diesen Techniken einige Prinzipien immer wiederkehren (principes récurrents)".<sup>6</sup> Zu diesen universellen Körpertechniken kann man sich durchkämpfen, indem man sie theoretisch analysiert, sie von der Hülle des Individuellen (Psychologie) und des Gesellschaftlichen (Sociologie) abstrahiert:

"Die Arbeit des Schauspielers verbindet drei verschiedene Aspekte zu einem einzigen Bild. Diese drei Aspekte entsprechen drei Ebenen, die sich problematisch überschneiden lassen. Der erste Aspekt ist individueller Natur. Der zweite umschließt allgemeine, die in Studien derselben Gattung auftreten. Der dritte Aspekt betrifft Schauspieler unterschiedlicher Zeiten und Kulturen in gleicher Weise. Es geht also um folgende drei Aspekte:

- 1) Die Persönlichkeit des Schauspielers, seine Sensibilität, seine künstlerische Intelligenz, seine soziale Individualität - also all das, was den einzelnen Schauspieler einzigartig und un wiederholbar macht
- 2) Die Besonderheit der Bühnentradition und des kulturhistorischen Kontexts, vermittelt durch die unverwechselbare Persönlichkeit des Schauspielers zum Ausdruck kommt
- 3) Der Einsatz von Körper und Geist, sofern er nicht-alltäglichen Techniken folgt, diese gründen auf Prinzipien, die transkulturell immer wiederkehren."<sup>7</sup>

Die wiederkehrenden Prinzipien bilden die Prä-Expressivität [pre-expressivité], und gerade das prä-expressive Verhalten auf der Bühne (in einer organisierten Vorstellung) ist nach Barba Überzeugung das eigentliche Objekt der Theateranthropologie. Es scheint, dass die Prä-Expressivität in Barbas Theateranthropologie die Rolle einer universellen Institution spielt, die von Anthropologen eigentlich dem Intenverbots zugeschrieben wird. Das Prä-Expressive ist eine Sammlung von Prinzipien, die in jenen Theatertraditionen zu finden sind, die "organisierte Vorstellungen" kennen. Diese Prinzipien sind universell, das bedeutet, dass der Körper auf der Bühne - bei genügender Abstraktion - in Einklang mit diesen Prinzipien agiert.

## Barba: Prä-Expressivität

Noch ehe wir mit der Analyse von Barbas Verständnis der Körpertechniken im Theater fortfahren, müssen einige Probleme hervorgehoben werden, die sich aus einer denartigen Interpretation der Körpertechniken ergeben:

1. Wenn Barba über den individuellen Aspekt des Handelns des Schauspielers schreibt, "intenziviert" er einen Widerspruch, der durch seine Gliederung in individuelle, gesellschaftliche und universelle Aspekte hervorgerufen wird. Die "soziale Individualität" des Schauspielers ist eine Kontradiktion, es ist ein Synonym, in dem zwei Wörter semantisch so geteilt sind, dass sie einander widerlegen. Das Gesellschaftliche und das Individuelle sind Ebenen, die "nicht in Verhältnis von Ursache und Wirkung zueinander stehen (gleichgültig im Übrigen, welche Position man ihnen zuweist)". Die psychologische Formulierung ist nämlich "nur eine Übersetzung einer eigentlich kontradiktorischen Situation auf die Ebene des psychischen Lebens des Individuums".<sup>8</sup> Wenn es etwas gibt, das dem Schauspieler Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit verleiht, dann ist es sicher nicht seine "soziale Individualität".

2. Barba Prä-Expressivität würde wohl kaum die Prüfung auf Universalität bestehen. Wenn ein Anthropologe über die Universalität des Intenverbots schreibt, beschränkt er sich nicht auf Kontinente, Staaten oder Traditionen. Er bezieht sich sowohl synchron als auch diachron auf alle bekannten Gesellschaften. Barba umgeht zwar die fragwürdige Unterscheidung zwischen dem Theater des "Westens" und dem des "Ostens", er begrenzt aber die Gültigkeit und Anwendbarkeit seiner Theorie der Prä-Expressivität auf den Schauspieler des "Nordpols", während er den Schauspieler des "Südpols" ausschließt, denn dieser leidet unter einem Mangel an Konvention und agiert in keiner "organisierten Vorstellung". Barba unterlässt jedoch die Erklärung seiner Behauptung, dass letzterer nicht über ein Repertoire gewisser organisierter Regeln verfügt, er erklärt auch seinen Begriff einer "organisierten Vorstellung" nicht, der somit auf der Ebene einer ideologischen Voraussetzung bleibt. Wie kann man also über universelle, wiederkehrende Prinzipien und Prä-Expressivität sprechen, wenn aus der Analyse (z.B. der Teil der Welt ausgeschlossen wird (z.B. Afrika, Südamerika), in dem auch "organisierte Vorstellungen" bekannt sind)?

3. Barba schließt nicht nur den Körper des Schauspielers des "Südpols" aus, sondern macht auch den methodologischen Fehler der Supplementierung<sup>9</sup> eines Teiles der

gesellschaftlichen Praxis, die epistemologisch wichtig für das Verstehen der Techniken des Körpers ist. Kann man über Techniken des Körpers im Theater sprechen, ohne über die Körpertechniken in der Gesellschaft zu sprechen, wenn das Theater doch eine wichtige gesellschaftliche Institution ist? All das hat schon Liv-Stauros in der Vorrede zum Text von Marcel Mauss exploriert, die Barba als Vorbild diente: "Es gehört zur Natur der Gesellschaft, dass sie sich in ihren Gebräuchen und in ihren Institutionen symbolisch ausdrückt".<sup>10</sup> Jede Kultur kann als ein Ensemble symbolischer Systeme betrachtet werden, wobei die Sprache, die Hierarchien, die ökonomischen Verhältnisse, die Kunst, die Wissenschaft und die Religion an erster Stelle rangieren. All diese Systeme zielen

Wenn man die menschliche Natur verstehen will, muss man die symbolischen Systeme verstehen, die sie bilden. Die menschliche Natur ist nicht eine feste Substanz, sondern eine dynamische Struktur, die sich in der Zeit und im Raum verändert. Die menschliche Natur ist also ein Prozess, der sich in der Zeit und im Raum entfaltet. Die menschliche Natur ist also ein Prozess, der sich in der Zeit und im Raum entfaltet.

darauf ab, bestimmte Aspekte der physischen und der sozialen Realität auszudrücken, und darüber hinaus die Beziehungen, in welchen diese beiden Typen von Realität zueinander stehen und welche die symbolischen Systeme jeweils zueinander haben.<sup>11</sup> Die genannten Teile werden von den symbolischen Systemen zwar nie völlig erreicht, und Liv-Stauros führt mehrere Gründe dafür an. Die epistemologische Pointe ist die, dass ein methodologisch unkorrekter ist, die "universelle" Prä-Expressivität des "Schauspielers des Nordpols" aus dem zweiten, von Barba angeführten Aspekt der schauspielerischen Tätigkeit ausschließen, d.h. aus dem kulturhistorischen Kontext. Ist die Tatsache, dass sich im antiken Theater Körpertechniken (die Barba sehr konsistent und mit Akribie aufwies) entwickelt

haben, die in Bezug auf die widerklingenden Prinzipien nicht ganz mit den Ballettechniken des „westlichen“ Theaters oder den mrialen Techniken afrikanischer Theater vergleichbar sind, ein „Zufallsprodukt“ epistemologisch gesagt ist ein Gedanke, den man aus Barbas Theateranthropologie ableiten kann, und zwar, dass man die Körperlichkeit des Schauspielers (Barba nennt sie *l'avis*) aus der Tradition und dem kulturanthropologischen Kontext herauslösen könnte, denn andere gesellschaftlich symbolische Systeme sind mitverantwortlich für die Erschaffung seiner Körperlichkeit im Kontext des symbolischen Systems des Theaters. Auf der gesellschaftlichen Ebene, wo verschiedene symbolische Systeme aufeinandertrifften, wurde in anderem Maße zu unklarer kulturellen Beweglichkeiten kommen, die eine Anpassung des Subsystems Theater an andere symbolische Systeme fordern würde. Dabei dürfen alle „Mozartlandstunde“, die planmäßig von westgerichteten Künstlern eingelegt werden, einen Teil ihres künstlerischen „Habitus“ darstellen und aus gesellschaftlich-wirtschaftlichen, d. h. strukturellen Bedingungen einer konkreten Gesellschaft entspringen, nicht mit den Mozartländern, die sich in einzelnen Versuchen der Entfaltung und Übertragung von Körperlichkeiten aus der Tradition und dem Kontext z. B. aus alter Theater in einem kulturhistorisch und traditionell vollständig unkomplexen Kontext (z. B. in „westliche“ Theater) manifestieren, gleichgesetzt werden.<sup>13</sup> Gerade die letzteren zeugen von der „Einführung der Tradition“ (Kusom *Shurushu*), die aus der Prä-Representivität nicht ausgeschlossen werden kann und die für die meisten, beim Versuch der Universalisierung von Barbas theateranthropologischem Grundbegriff auftretenden Schwierigkeiten verantwortlich ist.

### Widerklingende Prinzipien

Barbas schützender Semantikkategorie befreit uns aus Daten über die unterschiedlichen Körperlichkeiten des Schauspielers des „Nordpols“ aus dem so entstehenden Komplexum der Möglichkeiten, wie die Schauspieler in unterschiedlichen Theatern „ihre Körper auf traditionelle Weise benutzen können“ (Mau), lehrt Barba vor grundlegende widerklingende Prinzipien ab: Gleichgewicht (*jequibran*), Gegensatz (*opposicion*), Vereinigung (*simpatizacion*) und Äquivalenz (*equivalencia*). Kurz soll hier das Prinzip der Äquivalenz besprochen werden. Dabei muss auch der Begriff Energie betrachtet werden, denn Barba im Zusammenhang mit dem Prinzip des Gleichgewichts besonders hervorhebt, obwohl er bei allen vier auftaucht und dennoch für Barbas System universell ist.

Barbas Grundthese lautet: „Die unterschiedlichen Kodifizierungen der Schauspielkunst sind in erster Linie Methoden, um den Automatismen des täglichen Lebens zu entgehen, wobei aber Äquivalente für diese geschaffen werden.“<sup>14</sup> Er beschreibt auch, was man die alltäglichen Körperlichkeiten von den nicht alltäglichen unterscheidet: „Unser Körper wird im alltäglichen Leben auf fundamental andere Art eingesetzt als im Rahmen der Repräsentation. Im Alltag ist die Körperlichkeit von der Kultur, vom sozialen Stand, vom Beruf bedingt. Aber im Rahmen der Repräsentation gibt es eine andere Körperlichkeit. Man kann also eine Äquivalente von einer nicht-alltäglichen Körperlichkeit unterscheiden.“<sup>15</sup> Diese These erläutert er am Beispiel des Performatives *Jeune Desroux Desroux*. Methode basiert auf der Erlebung von alltäglichen Körperlichkeiten durch äquivalente Bühnentechniken (die Körperbewegungen auf der Bühne zielen in eine Richtung, die der Fichtung alltäglicher Bewegungen entgegengesetzt ist). So ist der Performativ im Grunde, eine alltägliche Handlung glaubhaft darzustellen.<sup>16</sup> Der Schauspieler musste den Automatismen des eigenen Körpers aufgeben. Durch Anwendung genau theatrale Körperlichkeiten musste er seinen Körper so verändern, dass er nicht mehr an seine alltäglichen Funktionen erinnert.

Es könnte stumm, dass das Erleben von spezifisch theatrale Körperlichkeiten beim Bewusstsein von alltäglichen Körperlichkeiten hilft. Das bedeutet aber nicht, dass das symbolische System des Theaters nicht von anderen, zum interaktiven Netz verflochtenen, symbolischen Systemen einer Gesellschaft beeinflusst wird.<sup>17</sup> Deshalb verstehen wir, im Unterschied zu Barba, die Körperlichkeiten des Schauspielers als Teil eines gesellschaftlichen symbolischen Systems, in das sie als eine gesellschaftliche Institution eingebettet sind. Ebenso wie alle anderen Körperlichkeiten, werden auch Barba, indem er die Arbeit von Yukio Azuma beschreibt, der die *Teikei-je-hai-tyu* anwendet: „Die Forschungsmethoden werden penibel genau kodifiziert, sie sind die Frucht der Erfahrung von Generationen.“<sup>18</sup> Barba spricht von einem Automatismen alltäglicher Körperlichkeiten, woraus man schließen könnte, dass auch nicht-alltägliche Körperlichkeiten auf gewisse Weise automatisiert sein können. Wo liegt nun der Unterschied?<sup>19</sup>

### Energie

Der letzte Begriff, den wir im vorliegenden Aufsatz näher betrachten wollen, ist der Begriff der „Energie“, den Barba mit dem Prinzip des Gleichgewichts

verbindet, obwohl er für alle vier Prinzipien, die die „Prä-Representivität“ bilden, charakteristisch ist. Bevor wir uns aber eingehender mit Barbas Verständnis dieser Problematik auseinandersetzen, sollen zunächst einige Beispiele für die Verwendung des Begriffs „Energie“ in theatertheoretischen Texten angeführt werden.

Dieses Wort ist zweifellos der am stärksten abgenutzte Begriff im Diskurs der Theatertheorie. Schon wie Blick in die Tagesschriften genügt, um in den Theaterkritiken ein Gewimmel von „Energien“ verschiedener Theatristikturen zu entdecken. Doch sollen an dieser Stelle keine Theaterkritiken analysiert werden. Der vorliegende Aufsatz versucht aufzuzeigen, dass auch Texte, die sich in den theoretischen Diskurs einreihen wollen, ideologisch voreingenommen sind, mit anderen Worten, dass sie sich von einer Terminologie verführen lassen, die unklarlich aus anderen, theoretischen oder ideologischen Diskursen übernommen wird. Die ausgewählten Beispiele solcher Diskurse stammen nur aus Werken solcher Autoren, die mit theateranthropologischen Ansätzen arbeiten.<sup>20</sup>

Das erste Beispiel stammt aus dem Essay von Tadashi Suzuki mit dem Titel „Culture is the body“.<sup>21</sup> Suzuki übernimmt hier die Methodologie, die von „einigen Soziologen in den USA“ bei der Beurteilung der Modernität einer Gesellschaft verwendet wird. Als Maßstab dient das Verhältnis zwischen „menschlicher Energie“ (*human energy*) und „nicht-menschlicher Energie“ (*non animal energy*). Wird in einer bestimmten Gesellschaft mehr „menschliche Energie“ verwendet (z. B. Energie von Menschen, Pferden und anderen Lebewesen) als „nicht-menschliche Energie“ (Energie von Maschinen, elektrische Energie und Kernenergie), bedeutet das, dass diese Gesellschaft nicht modernisiert ist. Suzuki appliziert diese soziologische Theorie der Modernität auf das Theater und stellt fest, dass in den Theatern heute immer mehr „nicht-menschliche Energie“ (vor allem elektrisch) verwendet wird, woraus er schließt, dass die Theater sich modernisieren. Aus soziologischen Theorien geht Suzuki langsam, fast unmerklich in den Bereich des Ästhetischen über und erklärt seinen Standpunkt, das Theater muss wieder seine „aggressiven Fähigkeiten und die Kraft des menschlichen Körpers“, d. h. mehr „menschliche Energie“ zurückbringen.<sup>22</sup>

Suzuki beruft sich bei der Einführung des Begriffs „Energie“ auf die Soziologie. Dabei wird ein Konzept, das im Rahmen einer bestimmten Methode der Statistik in der Soziologie eine genau definierte Funktion hat, zunächst wörtlich auf die materiellen Umstände des zeitgenössischen Theaters appliziert und

denn noch auf ästhetische Kategorien übertragen. Auf diese Weise wird aus einem Soziologismus vulgar ein Ästhetizismus produziert, menschliche Arbeitskraft wird am Ende dieser soziologischen Ausführung zur "Energie" des Schauspielers, die als die verbindliche, substantiellste, soziologisch fundierte "expansive Kraft des menschlichen Körpers" erscheint.

Das zweite Beispiel finden wir bei Richard Schechner. Besonders in seinen frühen Werken aus der ersten Hälfte der 70er Jahre verwendet Schechner sehr oft den Begriff "Energie" bzw. nach öfter "Energiefeld". In dem 1973 erschienenen Buch *Environmental Theater* definiert er den Raum im Bezug auf Energie: die SchauspielerInnen seines Theater/The Performance Group übten bei den Proben (das Durchspielen der Energiefelder, die von ihren Kollegen "erzeugt" worden sind) der Schauspieler bewegte sich schnell oder langsam, je nachdem welche "Energien" er fühlte. Diese wurden von Menschen, Gegenständen und "Raumformen" ausgestrahlt.<sup>21</sup> Im Kapitel über die Nacktheit auf der Bühne behauptet Schechner, dass die Haut ebenso wie die Kleidung ein Feld des Theaterkollektivs sei. Das bedeutet aber nicht, dass die menschliche Weite mit der Haut endet. "Die Energiefelder breiten sich auf der Person aus und durchdringen sie. Anstatt sich das menschliche Weite als eine Silhouette vorzustellen, sollte man es als eine dichte Konvergenz des Energiefelds visualisieren, als ein atmendes und pulsierendes Wesen (a breathing pulsar)." Sogleich folgt er aber hinzu, dass er nicht über Mythen spricht (I am not talking mysticism).<sup>22</sup> Im Kapitel über den "Performer" führt er verschiedene "energetische" Begriffe an, die sich auf den Schauspieler beziehen, z. B. "Körperenergie" (body energy), "Energie-Zentren" (energy centers) und "Energie-Linien" (lines of energy).

Obwohl Schechner jeden Einfluss des fremdtönen Myttzismus ablehnt, deuten seine Erklärungen "energetischer" Emanation von Schauspielern auf das Gegenteil hin. Sein Abstreiten wäre deshalb als heuchlerische Verflechtung zu verstehen. Schechner behauptet, dass wie ein fremdtönen Myttziker zu schreiben und glauben, sein Diskurs betreue auf westlichem Rationalismus bzw. Scientismus über den Begriff "Energie", wie auch die daraus abgeleiteten syntagmatischen Varianten, werden von Schechner nicht auf so definiert, dass sie den Verdacht des Myttzismus zerstreuen würden. Im Gegenteil, der Verdacht wird noch erhärtet.

Kritiker und Theoretiker applizieren ihn auf eine unendliche Reihe von Signifikanten.<sup>23</sup> Dessen ist sich auch Barba bewusst, "Spricht man von der 'Energie' des Schauspielers, so verwendet man einen Begriff, der zu zahlreichen

Missverständnissen führen kann. Das Wort 'Energie' muss daher sofort präzisiert werden. Etymologisch bedeutet es 'im Wirken'. Wie geschieht es also, dass der Körper des Schauspielers auf einer prä-expressiven Ebene zur Wirkung gelangt? Durch was für andere Wörter können wir 'Energie' ersetzen?"<sup>24</sup> Er zitiert verschiedene Wörter auf, die von deutschen Schauspielern im Sinne von Energie benutzt werden.<sup>25</sup> Obwohl er versucht, eine semantische Klärung durchzuführen und den Begriff zu präzisieren, bleibt er in der Kettengeiztheit stecken, die auch für andere theatertheoretische Diskurse kennzeichnend ist. Auch er konstatifiziert den Begriff Energie nicht, sondern verwendet ihn unklarisch, "verschwendend", in unterschiedlichen syntagmatischen Kombinationen. Aus seinem Gebrauch des Begriffes lässt sich aus einer möglichen Konzeptualisierung ergibt, dass die "Energie" der unversichere Signifikant der Theaterdiskurs ist, denn sie kann sich auf alle drei Grundelemente des Theaters beziehen: Energie des Raumes, der Zeit und des Körpers (des Schauspielers). In seinem theatertheoretischen Diskurs bedeutet Energie nichts und alles. Energie ist das Gegenteil der Abwesenheit einer Bedeutung, trägt aber selbst keine und ähnelt als solche dem Nullphoton, wie es in der strukturalistischen Linguistik von Roman Jakobson konzipiert wird, und der Funktion des Wortes *manu*, auf die Marcel Mauss aufmerksam gemacht hat und die Spieler von Levi-Strauss explizit wurde. So wie es um "eingewiesenes" in der Gesellschaft immer zu viel Signifikanten gibt, so gibt es auch am Theater mehr Signifikanten als Signifikate, in die man sie heften könnte, und auch hier besteht immer ein Überschuss an Bedeutung. Deshalb hat sich der theatertheoretische Diskurs das Wort Energie als einen jener Begriffe, die "einen fließenden und spontanen Charakter haben", erschaffen. "Immer und überall jedoch treten Begriffe dieses Typs ein, um, wie nahezu algebaische Symbole, einen seiner Bedeutung nach unbestimmten Wert zu repräsentieren, der in sich selber variieren und deswegen geeignet ist, jedem beliebigen Sinn anzuschließen".<sup>26</sup> Wenn man die unversichere Nullfunktion in der gewissenschaftlichen Totalität<sup>27</sup> darstellt, so könnte man behaupten, dass Energie die unversichere Nullfunktion, nicht nur in Barbas Theateranthropologie sondern in jedem Theaterdiskurs ist, der sich noch nicht von seinem spontanen ideologischen Charakter bzw. von seiner nicht-theoretischen Gimmickschkeit emanzipiert hat.

Die Rückbeziehung auf die Autorität der Anthropologie, die im vergangenen Jahrhundert im Rahmen der humanistischen Wissenschaften eine respektable Stellung eingenommen hat, kann der Theatertheorie viel Nutzen bringen, jedoch nur insoweit sie auch die Schwächen einer derartigen Verbindung

zweier ansonsten so verschiedener Disziplinen zu erkennen und reflektieren vermag.<sup>28</sup> Eugenio Barba hat mehr als alle anderen Theateranthropologen Methoden und institutionelle Grundlagen entwickelt, die eine Weiterentwicklung der neuen Disziplin ermöglichen. Trotz seiner bedeutenden Erfolge im praktischen Bereich müssen seine theoretischen Texte mit Vorsicht gelesen werden. Sein ambitioniertes Programm der Fundierung einer konzeptuell kohärenten Theateranthropologischen Theorie gleicht oft auf eine Reihe von heterogenen Prämissen, Überzeugungen und unreflektierten bzw. nicht genügend konzeptualisierten Begriffen. Der



Richard Schechner im  
Theater/The  
Performance Group

vorliegende Aufsatz versucht darauf aufmerksam zu machen, dass im Diskurs der Theateranthropologie Theorie nicht immer mit Ideologie verflochten ist, dass Theateranthropologie noch auf den epistemologischen Schritt wartet, der sie erst als eine theoretisch produktive Disziplin moderner Sozial- und Geisteswissenschaften konstituieren wird.

<sup>21</sup>Richard Schechner, *Ecologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, Deutsch: *Soziologie und Anthropologie*, Frankfurt/Berlin/Wien, 1978.

<sup>22</sup>Mauss, *ibid.* S. 199.

<sup>23</sup>Charles Levi Strauss, "Einleitung in der Welt von Marcel Mauss", in: Mauss (ed.), S. 5.

<sup>24</sup>Eugenio Barba, *La danza è una biologia*, 1984, S. 33.

<sup>25</sup>Die alltäglichen Körpertechniken sollen auf Kommunikation, die zwischen aufeinander zu bewundern. Die nicht-ethnischen Techniken unterscheiden hängen Formung, sie werden den Körper buchstäblich wie Form, indem sie ihn zu einem funktionellen bzw. künstlerischen, aber auch glaubwürdigen machen. Dann besteht der hauptsächlichste Unterschied zu neuen Techniken, durch die es zum "angenehmsten" Aussehen- und Verformen-Körper wird. Barba, *ibid.* S. 32.

<sup>26</sup>*ibid.*, S. 39.





# Wenn sich die Welt für afrikanische Töne öffnet

Yacouba Konaté

Tahéouli  
Kouadio, un artiste

**K**ennen Sie Kossa Yembé? Es ist weder ein allseits bekannter, bald jedoch in Verrücktheit geratener Tänzer, noch eine geheimnisvolle afrikanische Philosophie. Es ist ein Lied, das zwischen 1946 und 1950 zuerst in Frankreich und dann in ganz Europa und Afrika zum Durchbruch der ersten afrikanischen Gruppe, die sich mit panafrikanischen Tänzen und Musik beschäftigte, beigetragen hat. Los betört es die Fidele Fodéba. Das Lied stammt nicht von Fodéba Gruppe, es gehört zum Erbe des großen Afrika. Vor etwa drei oder vier Jahren hat Frédéric Mwayi, ein an der Elfenbeinküste sehr bekannter Sänger, Kossa Yembé in sein Repertoire aufgenommen. Und eines Tages, während das Lied, das meine Generation stark beeinflusst hatte, im Radio gespielt wurde, sagte mir ein junges Mädchen: Hör mal! Das ist das Lied von Mwayi!

Natürlich habe ich alles ins Reine bringen können. Ich erklärte, der zeitgenössische Sänger habe eigentlich ein Lied, das nicht von ihm geschrieben wurde, neu aufgenommen, und dass es in Zukunft bestimmt immer öfter der Fall sein wird, dass dieses schöne, alte Lied, zusammen mit anderen, ähnlichen Liedern, von anderen modernen Sängern

neu aufgenommen wird. Nachdem ich meine Aufgabe des beleidigten Verteidigers beendet hatte, habe ich eine gewisse Müdigkeit empfunden. Grundsätzlich hatte mich die Feststellung, in welchem Ausmaß all die nützlichen Informationen den Radio- und Fernsehmoderatoren unbekannt sind, die sie, zugleich auch sich selbst entfaltend, ihrem Publikum vermitteln könnten. Und jedes Mal, wenn der Informator nicht informiert ist, hat auch derjenige, für den die Information bestimmt ist, darunter zu leiden. Denn die mit Musik und Tönen der Elfenbeinküste lokalisierende Jugend hat ein Recht auf so rasche Information. Plötzlich fühlte ich mich alt und überwältigt von meinen jungen Genossen. Ich stell einen Scheiß aus, stark, aber in voller Stille. Woher geht das, Afrika, in diesen Zeiten, in denen deine Kinder nichts anderes haben als die Illusion einer Erinnerung?

Selbstsamkeit: Ich Antworten und notiere alle Tatsachen und Geistes der jungen afrikanischen Generation, die mit diesem illusorischen Gedächtnis verbunden sind. Selbstsamkeit: Ich zahlreiche Einfluss von Kossa Yembé

*Kossa Yembé, ein Lied, das zwischen 1946 und 1950 zuerst in Frankreich und dann in ganz Europa und Afrika zum Durchbruch der ersten afrikanischen Gruppe, die sich mit panafrikanischen Tänzen und Musik beschäftigte, beigetragen hat. Das Lied stammt nicht von Fodéba Gruppe, es gehört zum Erbe des großen Afrika. Vor etwa drei oder vier Jahren hat Frédéric Mwayi, ein an der Elfenbeinküste sehr bekannter Sänger, Kossa Yembé in sein Repertoire aufgenommen. Und eines Tages, während das Lied, das meine Generation stark beeinflusst hatte, im Radio gespielt wurde, sagte mir ein junges Mädchen: Hör mal! Das ist das Lied von Mwayi!*

## Tschétsche

Die Gruppe Tschétsche gehört zu jener Generation junger Leute, die mit sehr geringen Mitteln große Sachen vollbringen. Sie besteht aus jungen Mädchen, die ihre Adoleszenz kaum hinter sich haben. Diese zarte Jugend hat die Umsetzung einer großen Aufgabe auf sich genommen: der Aufgabe eines Adlens, denn "Tschétsche" bedeutet eigentlich "Adler". In der Tradition des Volkes Bété ist der Glaube zu finden, dass ein Mensch, der eine böse Tat begangen hat, dazu verurteilt wird, einen Adler zu fangen, um auf diese Weise den Adlens seiner Sünden zu erhehlen und die Vergeltung seiner Missetaten zu verdienen. Tschétsche ist also eine Suche nach spiritueller Kraft und zugleich deren Erprobung, was auch ein Unterfangen, um wieder in die Gesellschaft aufgenommen zu werden. Diese Erprobung hat die Form eines Tanzes angenommen, was darauf hindeutet, dass die Wege des Körpers zum Grund des Geistes und der Gesellschaft führen können. Im Tanz und durch den Tanz misst die Tschétsche der Körper das Gefühl der Schwere, das ihn an die Erde und an sein Unheil bindet, und beginnt sich selbst als seine Leichtigkeit wahrzunehmen. Dadurch wird der Körper zum Adler und überfliegt große, für das Schaffen neuer Wertegestaltungen. Der Körper drückt nicht nur den Zustand des Geistes eines Menschen aus, sondern auch jenen Zustand, nach dem sein Geist und seine Intelligenz streben. Der Tanz erfordert und stellt die Kunst des Ausdrucks und des Handelns des Körpers dar, was an sich Zeichen von Gesundheit sind, die sich der Körper für sich und für den Geist wünscht. Es ist bekannt, dass die Gesundheit des Körpers oder die des Geistes vom Leiden beeinflusst werden. "Dini". Ein leidender Körper befindet sich im Zustand "Dini". Eine vorangegangene Seele ist auch im "Dini". Dieser Körper und diese Seele sind weder gesund, noch heilig. Sie finden den Weg zum Himmelstür nicht.

"Dini" ist das Leid, die Kammer, das Unbehagen des Lebens, Leid und Weiblichkeit verbunden, schreibt Tschétsche "Dini" auf die weiblichen Körper der Frauen, denen er das Wort gibt. Im Zentrum der Choreographie steht der Frauenkörper, der verschiedene Formen des Leidens darstellt: das Leiden des Gebärens, der Frustration, der Demütigung usw. Und es wird klar, dass das Leid, auch wenn es kein Identifizierung einer Frau ist, sicher ein Merkmal eines ihrer Lebensstile ist. Die Mutterschaft weist direkt oder indirekt auf das Leiden des Gebärens hin und später auf die Frustration, die eine Mutter in der Rolle zu bewältigen lernt. Im Stück ist die Rolle zu hören: die ausgehaute Stelle der Enttäuschungen, die gestammte Stelle

des Schluchzens. Man hört ebenso die Wehklagen einer Frau, die – nicht wissend, welchem Heiligen sie ihr Gebilde widmen soll – der Heerkrone verfallen ist. Das melancholische Spiel und die irdischen Flotsen tragen zur ruhenden Schwermut der Atmosphäre bei. Das Gefühl wird von der Färbung nicht begünstigt, es wird ihr verweigert, und am Ende des Spektakels ist es nicht die Frau, die sich vom zu vielen Weinen ihrer Seele, es ist vielmehr der Zuschauer, der von der Weiblichkeit der Leiden, die er erkennt hat, und in denen er sich selber schon als den objektiven Mitschuldigen weiß, erschöpft ist. Auch wenn das Stück die Mythologie, in der die Frau als Quelle des ursprünglichen Verdamnisses dargestellt



wird, nicht verneint. Gibt es sie auch nicht unberührt. Es bringt sie ins Wanken, erschüttert sie und stellt sie in Frage.

Um das Wort des Leidens artikulieren und es im Körper tragen zu können, muss man bereit sein, mindestens zwei Mische zu machen: man darf sich nicht der Komik ergeben und muss der Leichtigkeit des aus billigen, stereotypen Phasen bestehenden Ausdruckselementen widerstehen. Genau umgekehrt muss man dem Leben ins Gesicht schauen, sich mit ihm auseinandersetzen. Besonders in Afrika kommt es vor, dass die Leiden des Gebärens, die gleichsam zerreißende und wunderbare Konfrontation der lebensdienlichen Frau mit dem spürbaren Leiden, oft und in ganz banalen Umständen in ein Drama umwandeln.

Das Verfluchen von Tschétsche erzählt nicht die Anekdote dieser Taten, deren Tod kein unermesslicher war, wenn der Tod eines Menschen überhaupt anekdotisch oder vermeidbar sein kann. Die Verfluchen von Tschétsche ist existenziell. Die Grundidee des Leidens als Ausgangspunkt vor Augen, findet die Choreographie in der Frau des einzigen Subjekts des Leidensdramas. Was ist schmerzhafter als die Tod? Welcher Ort setzt das Leiden besser in Szene, als der, an dem eine Beerdigung stattfindet? Die Choreographen und Schauspieler besuchen die Orte der Beerdigungen in der Stadt und auf dem Land. Sie motivieren die Schritte, nehmen die Gezeiten und Stellungen wahr. Sie studieren die Gestik des Pathos in den lebenden Kulturen der Straßenbühnen, besonders bei den

Volkmern der Gouro, Bété und Agni. Dieses Erforschen ermöglicht das Notieren der Nuancen, die manchmal kreativen Effekt der Gruppe als Inszenierung zugrunde liegen. Zwischen dem Doppel von Gott und dem von Zouli gibt es einen Unterschied. Im Eier des Himmel gegenüber. Welchen Ein soll man wählen, den elastischen von Zouli oder den Gouro, oder den kühnen von Gott? Die Gruppe Tschétsche wählt nicht. Sie behält sich einen Weg dazwischen, der beide verbindet. Ohne sich hinter der falschen Neutralität der Synthese zu verstecken, ermöglicht die Choreographie beiden Grundpositionen, zum Ausdruck zu kommen. Das heißt aber nicht, dass diese Choreographie dadurch Teil des Repertoires der nationalen Gestik wird. Selbst wenn es dazu käme, dass eingeweihte Klänge jedes im Stück enthaltene Element des Tanzes erkennen, sie würden auch bemerken, dass diese Teile aus dem Stück hervorspringen. Sie sind die Momente, die die Sätze des Tanzes organisieren, während die Gesamtheit der Ausdrucksmittel den Sinn der wahren Feinheit ausstrahlt.

"Dini" ist trotzdem kein Stück der Gegenwart, das eine radikale Freiheit des Erfindens noch nie gekannter Bewegungen einführen würde. Es ist lediglich eine Erfindung der unermesslichen Möglichkeiten, mit denen ein Körper spielen kann, um auf diese Weise einen reinen Ausdruck und eine reine Sprache zu schaffen. Die Komposition der Gesamtheit des Spektakels bleibt klassisch. Sie wiederholt den kollektivistischen Prozess des Balletts und gibt zugleich den Schematismen der Tanz, wie auch ihrem Zusammenstoß, eine Glance. Der Tanz beginnt ganz zärtlich, wächst und taucht wie Wellen, bevor er die Form einer starken und glühenden Spannung annimmt. Dann kommt wieder die Ruhe: die Ruhe nach dem Sturm, die Ruhe der besänftigenden Hoffnung, die Ruhe des engagierten, leidenden Mitgefühls. Es gibt keinen Zweifel. Den jungen Leuten von Tschétsche ist es gelungen, einen Teil der Gefühle, die die Frauen von Afrika bewegen, zu inszenieren. Sie wussten, wie eine Geschichte mit dem doppelten Wortschatz der Tanz aus den realen Herkunftsorten und jener der urbanen Siedlungen zu erzählen ist. Sie wussten, wie man die Syntax der weltberühmten Modernität gebrauchen soll.

## Tatjana Fomina

Genügt dem modernen Tanz eine derartige Ästhetik des Fragmentarischen um seine Rechnung mit dem Stück Rosa Yambé zu begleichen? In welchem Ausmaß kennen die jungen Tänzer und Choreographen der Ebenbürtigkeit oder Afrikas die Herkunft und die Bedeutung der von ihnen mit großer Freude

Les Ballets de Bété Ndébo

gemachten Schritte und Gesten, und in welchem Ausmaß können diese von ihnen in eine Totalität der Systeme, die eine Tanzgattung in Richtung Weiblichkeit bringt, weitergeführt werden?

Ich habe Sie schon vorher darauf aufmerksam gemacht, dass ich alt geworden bin. Und dieser Alte hält sich nur die Verleugung der Nachgebogenheit im Moment, in dem seine geschwollene Stimme versinkt. Müssen diese jungen Leute eigentlich alles, was ihnen unbekannt ist, wissen? So wie sich schließlich der Erfolg der schwarzen Kunst im Westen unter dem Zeichen des Nichtwissens ihrer Funktion und der funktionalen Dekonstruktion und als Folge dessen unter dem Schutz ihrer formellen Überbewertung entwickelt hat, kann auch der Prozess des afrikanischen Tanzes sehr gut unter dem Ehrenschutz des Nichtwissens der Strukturen und der vollständigen Systeme verlaufen und sich mit der Ästhetik des Mäuschens und des Tschendebakals zufriedengeben. Erkennt man ein derartiges Verfahren nicht schon bei Picasso, und zwar in seiner Einstellung zur sogenannten schwarzen Kunst, die er durch die rätselhafte Formel ausdrückte: "Die schwarze Kunst kennt nichts!"

Bei den "Demoselles d'Angon", wie auch bei den Darstellungen der Gruppen für den neuen Tanz, geht der Sinn weder aus der Tiefe der Symbolischkeiten, noch aus den Mythen der ungreiflichen Sitten hervor. Der Sinn spielt Versteck. Er ist der Effekt der Oberfläche; Deterritorialisierung, dezentralisiert, außerhalb des Rahmens, außerhalb des Feldes, hat er die Form von Fadenenden, von Kometen des großen Wissens, die in einen öffentlichen Platz, voll von Neugeborenen und Profanen, gefallen und von ihrem Willen zur Macht angezogen – wissen möchten, ohne zu lernen. Fischen, tauchen, Wiedereintreten, man springt ins kalte Wasser, und indem man geht, beweist man auch seine alten Wurzeln, bis zu dem Punkt, wo man den Satz über die Schwindigkeit verliert, das die unbewegbare Geschwindigkeit mit sich bringt, die vonträgt.

Gegen die Überflussigkeiten der sich wiederholenden Identität, die als in gleichem Ausmaß verortet wie auch ritualisiert, kann der zeitgenössische afrikanische Tanz eine Mischgattung beanspruchen. Gemischt, wie die Lat der Anpassung und des Überlebens, gemischt, wie ein schlechtes Gewebe erscheinen kann, ist diese Gestaltung eine Brücke zwischen dem Einzelnen und den Anderen, und zwischen den Anderen untereinander, die so ihr Modell verknüpfen. Schlecht weben heißt auch weiterhin weben. Im mit Schatten und Lichtern, mit Schwingen und Worten gekennzeichneten Gewebe, in der afrikanische Tanz eine sich bewegende Macht.

Es ist genügend bekannt, dass das Wort "weben" in vielen afrikanischen Sprachen die Bedeutung von "schaffen" trägt? Gott "webt" die Welt, um sie zu schaffen, wie auch ein Weber sein Stück Gewebe webt. Die Identität als ein Gewebe anzusehen, heißt uns dabei, sie als "Tatwork" zu begreifen, das bedeutet, wie eine Maschine – eine aus verschiedenen Stücken und bunten Banden gefertigte. "gemachte" Schritte. Das Mäuschchen hilft uns, uns daran zu erinnern, dass jede Identität eine Gesamtheit der Situationen ist, ein Spiel des Mäuschens, das ein Subjekt unternimmt, beendet und darüber hinauswächst, und von dem es mit reflektierenden Spuren gekennzeichnet wird. Nutzt sich dieses gemachte Gewebe,



das abwechselnd Tradition und Erfahrungswissen umwickelt, vom hektischen Rennen nach Moden, die zu oft in der gleichen Saison sterben, in der sie zur Welt gekommen sind, nicht ab? Reicht dieses Gewebe nicht bei der Wiederaufnahme der komplexen Beziehungen zwischen Afrika und dem Westen?

Die Mäschung kann sich radikal in die Richtung einer ihrer beiden Bestandteile begeben. Sie kann sich genauso gut auf dem mittleren Weg ihrer Eingangsakte entfalten. Ihre Geschichte, diese Art der geschichtlichen und kulturellen ihrer, kann zugleich eine Anregung dazu sein, die Gesamtheit der sich dabei öffnenden Möglichkeiten zu erforschen. Aufgrund der Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, skizziert der zeitgenössische Tanz seine Perspektiven aus denen folgende Horizonte und Fragen hervorgehen:

- Was wird an dem Tag passieren, an dem sich Tanzkünstler in jedem der großen Städte, der großen Gewebe des afrikanischen Tanzes aufhalten werden? Ein Text ist ein Gewebe, nicht wahr?
- Was wird passieren, wenn sie nachdem sie sich in diesen Textgeweben wie in einem Labyrinth bewegt haben und sie nicht mehr als Touristen besichtigen, wenn sie in die Logik von Zeit, von Zyklen, von Zyklen, um sie zu anzupassen und um die Welt von diesem einzigartigen und radikalen Standpunkt aus zu deuten?
- Was wird mit jedem von diesen Tänzen und mit dem Tanz im Allgemeinen an dem Tag passieren, an dem seine Sprache

- nicht mehr monologisch, sondern pluralistisch sein wird, an Tag, an dem es im internationalen choreographischen Alphabet ebensoviel afrikanische wie europäische Buchstaben geben wird?
- Was wird vom sogenannten zeitgenössischen Tanz übrig bleiben an dem Tag, an dem die lokalen Tänzer im Stande sein werden, das Universum im Lokalen zu interpretieren und das Lokale ganz frei als einen informationellen Reifern auszuwickeln?
- Was wird mit urbanen Tänzen geschehen, wenn sie, wie es sich gehört, Beziehungen mit den Repertoires wieder aufbauen, mit denen sie glauben, Schluss gemacht zu haben?
- Was wird an dem Tag passieren, an dem die westlichen und afrikanischen weißen und schwarzen Tanzkünste nicht mehr nebeneinander, sondern zusammen tanzen werden, wobei der Tanz eines jeden durch den und in dem Tanz der anderen auswendig genommen und wieder zusammengefasst sein wird?
- Was wird an dem Tag passieren, an dem afrikanische Choreographen europäische und amerikanische Städte besuchen können, um dort die Künstler auszuwählen, mit denen sie die Spektakel in Szene setzen würden, zuerst in Afrika und dann in der ganzen Welt?
- Wenn doch die Schauspieler der Grundkultur Afrikas aufhören würden, nachgelebte Bräute zu sein, die auf ihren charmannten Frauen warten, der aus einem weiten Land kommen wird, um sie zu entjungfern!

Prof. Dr. G. H. H. H.

Ein Tanz wird in jenem Moment zum Spektakel, wenn er einmündet die Trennung des Tanzes von der Musik, und andernorts des Tanzes von den Zuschauern durchführt. Denn bildet er mit der modernen Welt ein System, das von Heidegger als die Herrschaft der Präsenz behauptet, und von Guy Deleuze als die Gesellschaft des Spektakels bezeichnet wurde. So wie ein Institut der Zeitgenossen findet, die es nicht selbst tun, beginnt auch ein Tänzer, für alle jene zu tanzen, die nicht selbst tanzen, die nicht selbst tanzen. Man kann sich die Frage stellen, ob diese Verformung des Tanzes nicht zugleich auch dessen Dematerialisierung ist, und ob der Tanz nicht mit der reinen Dematerialisierung verbunden ist, deren unwegsambar machender Faktor das Fernsehen ist.

Wie die Demokratie, die überall als politisches Modell par excellence akzeptiert, so entwickelt sich auch das Fernsehen und die Werbung als Strategie und System der Präsentation, die als eine Strategie des Spektakels verstanden wird. Das Fernsehen ist auf diese Weise zum

öffentlichen Raum geworden, wo alle Freigasse und alle Schauspieler des Welttheaters diese großtun, präsent zu werden, und das möglichst als Marionetten. Und der afrikanische Tanz ist immer noch nicht jener Ort, an dem die Geschichte und die Kultur Afrikas sich selbst als Spektakel und Selbstbewusstsein zeigen.

Sicher, der afrikanische Tanz hatte in der Geschichte manche großen Momente, besonders zu der Zeit, als sich die Mitglieder von Les Ballets africains de Korta Poche für die internationale Position der lebenden Künste eingesetzt haben, die schon vor diesen ersten Nachkriegsjahren die sich in Europa aufhaltenden afrikanischen Intellektuellen

Spektakel drängt: auch die Form des Ballets als Modell für den modernisierten afrikanischen Tanz auf. Das ist eine Feier der Schule. Ballett für Mädchen, Knechtzünfte für Jungen! Das ist eine Feier der Kindheit. Ballett für Mädchen Knechtzünfte für Jungen! Dieses Leitmotiv hat die Beurteilung des Geschmacks während der kolonialen und der neokolonialen Zeit diktiert und gestaltet. Wenn es um den zeitgenössischen Tanz als neuen Tanz geht, kann er für eine Dimension des neokolonialen Projekts gehalten werden.

Solange sich der Tanz in eingefahrenen Gleisen der Illustationen entfaltet, bleibt er ein Diener der Musik. Der zeitgenössische Tanz kann als Moment erscheinen, in dem sich die Beziehung Musik/Tanz umkehrt oder sich wenigstens einseitig verändert. Es ist also die Musik, die tendenziell als Dienerin des Tanzes erscheint, je nachdem, in welchem Ausmaß sie als Bestätigung der emotionalen Liebe und Plat interveniert, die durch die Gestik des Tanzes programmiert sind, um dann abgewiesen zu werden. Würde es, von diesem Standpunkt aus in Zaïre nicht etwas Zeitgenössisches geben, besonders dann, wenn der Tänzer antritt, um durch die Gestik zweier Hände den Maßstab des musikalischen Spiels, das er und das Orchester spielen, zu zeigen, bevor er sich wieder in den Tanz stürzt, um das von ihm gerade geleistete musikalische Spiel in seinem Körper zu empfangen? Das Beispiel von Zaïre der Gurus zeigt eigentlich, dass die Beziehung Tanz/Musik direkt und zweigleisig ist. Gut, tanzten heißt nicht vor oder nach der Musik tanzen, das heißt Musik tanzen, mit einer Grundbewegung, die sich durch die Musik zieht, kontinuierliche Simultanität zu schaffen. In der Art, dass das Erfinden neuer Rhythmen gleichzeitig und immer das Erfinden neuer Bewegungen mit sich bringt.

Auf die traditionellen Tänze, deren Modernisierung nicht immer dem hohen Niveau der Erweiterungen des anspruchsvollen, an nationalen Rhythmen interessierten Publikums entspricht, folgten in den Jahren 84 und 85 Ziguinhi und Gnani-Gnani. Die Wende, die mit dem Jahr 1990 einsetzte, wurde durch zwei große rhythmische Ereignisse gekennzeichnet: einerseits das Wieder von Polinet, zu dem es bei der Rückkehr zur Tradition des Barbares gekommen ist, und andererseits die Erfindung von Zouglou. Dergestalt als ein philosophischer, mit der Atmosphäre der schneidenden Umwandlung, die sich zu der Zeit auf das Studentenmilieu gestützt hat, verbundenen Tanz, in Zouglou ein Tanz und ein Rhythmus. In dem sich die Jugend wiedererkennt. Man könnte sagen, dass um dieser Tanz den Symbol in den Zustand der Körper von Studenten der Effendanküste und zugleich in den Zustand der Jugend am Anfang des

Jahrtausents verschafft. Er gewährt auch Einsicht in den globalen Zustand des sozialen Körpers dieser Epoche. Wo kann ein Volk einen kühnen Kopf bewahren? Wo kann es seinen Weg gehen, wenn die Ordnungshüter nichts Studentenstreiks besitzen, um zu schlagen, um den Fesseln zu werfen, zu enthaften und zu vergrüßeln? Zouglou ist ein Moment des Wiedererfindens des sozialen und politischen Bewusstseins der jungen Generation. Die Lieder sind überwiegend in Nkusu geschrieben (die französische Sprache der jungen Leute der Effendanküste). Zwei Jahre nach seiner Erfindung ist Zouglou immer noch in guter Kraft. In dieser Erfolg eine genussvolle Verknüpfung für das persische Verfahren, das die Grundlage dieses Tances ist, der Tanz der Jugendlichen in der abermals neuen melodischen Umhüllung der Reklame und Abzählreime ihrer Großeltern? Letzten Informationen zufolge beschäftigen sich die Zouglou-Leute nicht nur mit den Refrains der Lieder aus dem populären Milieu, sondern auch mit einigen bekannten religiösen Melodien, wie z.B. "Victoire".

Was Polinet, diesen fahnen Zweigbruder von Zouglou angeht, ist er die modernisierte Version eines Rhythmus aus dem Gebiet des Volkes der Bete im Westen des Landes. Die Tatsache, dass Zouglou, dieser von den Studenten erfindene, sogenannte philosophische Tanz, und Polinet, der die Leute wieder an die Freude des Tances erinnert hat, ihres Schwerpunkt in Yopougon gefunden haben, deutet darauf hin, dass das Zentrum von Abidjan, dieser subregionalen Metropole, nicht mehr dort ist, wo es einmal war. Nach Inseeville, das zur Zeit des Kolonialismus das Zentrum aller Ereignisse war, nach Wreba, dessen Stolz dem wirtschaftlichen Aufschwung der Blütejahre entstammt, hat sich das Zentrum der Stadt an den Stadtrand verlegt und sein Herz mitten in Yopougon, dem großen Stadtviertel, gefunden. Der Tanz hat sich dabei nicht getrennt. Auch wenn er an der Geschichte nicht teilgenommen hat, hat er ihren Sinn erkannt. Der Musiker von Polinet, Gnani Diani (gestorben 1988) und Nihounou Polin, zum Beispiel, blieben phantastische Tänzer. Und sie regten einen großen Teil der Bevölkerung der Effendanküste zum Tanzen an, der sonst, zu Stillstand geworden, eine Neigung dazu hatte, sich dem Tanz nur noch bei Gelegenheiten wie Beerdigungen oder Hochzeiten fern anzusehen. Denn, je öfter man in einem Nachbarn tanzt, desto besser tanzt man in Tanzplätzen. Die Tanzplätze haben die Dorfplätze von ihrem Thron gestürzt. Die Nachbarn haben den Tanzplätzen einen bitteren Beigeschmack der Scheiterhaufen hinterlassen. Nur noch die Frauen aus allen sozialen Schichten tanzen nach wie vor unter freiem Himmel, und zwar nicht nur bei

*Wiederholung des Textes, um die Bedeutung des Tanzes zu verdeutlichen.*

dazu ermutigt haben, das Vertrauen in die afrikanische Kultur zu bewahren. Es kann behauptet werden, dass Les Ballets africains auf dem Gebiet des Tanzes und der Musik Afrikas die gleiche Rolle gespielt hat, wie auch die sogenannte schwarze Skulptur für die zeitgenössische afrikanische Kunst. Aber, so ein erfolgreicher Treffer kann nicht wiederholt werden, ohne dass einige dabei in gegangen sind. Nicht nur, dass die nationalen Ballettensembles nie eine solche Sinnhaftigkeit haben werden wie die afrikanischen Ballettensembles, die übrigens panafrikanisch waren. Die nationalen Ensembles tauschen auch über die Unterschiede zwischen traditionellen Tänzen und der Modernität hinweg-populär durch die nationalen Fernsehprogramme zentraler

Gefahrenheiten wie Taufen, Hochzeiten oder Beerdigungen. Sie verwindet die Straße regelrecht in eine Tanzfläche.

Besser als Poliert, der seine wilden Nächte am Anfang der neunziger Jahre durchlud, hat, ist Zwagla während all dieser Zeit nicht aus der Mode geraten. Er hat die Vergleichbarkeit widerstanden und unerschüttert den Tanz erlebt, an dem Lokale, Zoklato, Pokoko, Nawa-dance, Igbole dance und neureichende auch Afropop, aus seiner Quelle schöpfen. Wenn auch sehr langsam, ist die Liebe der modernen Tänzer der Effizienzkonzepte keineswegs erloschen. Sie verlängert die Länge der Tänze, die in den Siebziger und bis in die 80er-Jahre hinein wichtig waren (Gbege und vor allem Zoklato, mit denen sich Emile Djidje, der 1983 gestorben ist, beschäftigt hat. Gwena-Gwena, typisiert von Musiker Kwesi).

Vielfach stellen die choreographische Grundkultur, die spontanen Wagnisse der, mit Hilfe dieser die jungen Generationen ihre zeitgemäße Haltung definieren. Und die Choreographen der Gruppen wie Kadey, Tchiké, Sholah, Lokinako usw. schulden den Stillefiguren dieser modernen Tanz genau wie vor den Schritten der traditionellen Tänze, die stärker in der Geschichte eines ausfallen. Gebots verankert sind. Das heißt, dass die kulturellen Quellen des zeitgenössischen Tanzes genauso viel auf die Urbanität und die Urbanisierung der afrikanischen Gesellschaften, wie auch auf ihre Verbindung mit den alternativen Werten hinweisen. Die jungen Choreographen werden von diesen unmittelbaren Elementen ihres kulturellen Bewusstseins unterstützt und ihre persönlichen Interpretationen werden von diesen hervorgerufen.



Auch wenn der Tanz eine Sprache ist, kann er nie wie die konventionell abstrakte Sprache der Mathematik sein. Einer meiner Freunde, ein Logiker, erwähnt gerne folgende Beispiel, um die Notwendigkeit der Entwicklung einer sogenannten afrikanischen Mathematik zu zeigen. Sokolyne Rader Dagne, wahrscheinlich Mathematiker aus Zimbabwe oder aus der Türkei, ist dabei, an der Tafel eine Demonstration zu veranlassen. In den Saal kommt ein chinesischer oder kanadischer Mathematiker. Wenn dies, was der Mathematiker an der Tafel geschrieben hat, wirklich zur Mathematik gehört, und wenn der Chineser oder Kanadier wirklich Mathematiker ist, wird er die bereits aufgeschriebenen Daten gleich verstehen und erklären wird er im Stande sein, der Demonstration zu folgen. In der Kunst wird in der Kultur ein anderes. Ein Mathematiker bringt in seine Arbeit keine Gestaltsbewegungen hinein, ein Tänzer

tut es. Zwischen einem Tänzer und dem auf ihn folgenden gibt es keine logische Beziehung, vielmehr geht es dabei um eine auf dem Zufall beruhende Verbindung. Die Kunst und die Kultur entdecken die Formen und die Inhalte des Bewusstseins. In dieser Hinsicht fragen sie sich die Darstellungen der Welt, genauso wie die sozialen, mythischen, geschichtlichen Referenzen, die objektiv und subjektiv Interpretationstendenzen.

Der deutsche Philosoph, Logiker und Mathematiker Leibniz erklärt, dass jeder von uns ein in der Welt einzigartiges und unersetzbares Geschöpf ist. Indem wir sind, besetzen wir, und zwar jeder von uns, eine Stelle, von der aus wir alle möglichst weit vom Verfall unseres Kosmos gehen müssen, wobei die Deutung dieses Kosmos ein Teil der globalen Weltintelligenz ist. Es ist die Aufgabe Gottes, eine Auswahl zu treffen und all die verschiedenen, aus der Gesamtheit der Menschen in der Welt hervorgehenden Chancen mit zu integrieren. Afrika muss sein Konzept deuten, um Gott Gelegenheit zu bieten, eine Auswahl zu treffen und die Vision des Theaters einer Gesellschaft des Weltspektakels, die Vision seiner Auffassung und seiner Gefühle zu schaffen. Die Kunst von uns als Die Tänzer, das Gott der Regisseur der Welt ist, und dass die Regisseure der Welt und des Weltspektakels den westlichen Kulturen entstammen, dass sie ungerecht und rassistisch sind, hängt nicht von Afrika ab, nicht nur von Afrika. Aber es ist die Aufgabe von uns allen, sich mit diesen eigenwilligen Urteilen zu beschäftigen. Es ist die Aufgabe der afrikanischen Schöpfer, Spektakel zu produzieren, die die anderen Völker, die anderen Kontinente nicht produzieren, sondern nur reproduzieren konnten, so dass ein zeitgenössischer afrikanischer Tanz, hier oder irgendwo anders aufgeführt, als afrikanisch und als zeitgenössisch erkennbar sein wird, so dass ein französischer Choreograph, der in seinen Übungen in Afrika gelangen würde, verstehen könnte, dass es sich dabei um etwas Zeitgenössisches handelt, aber dass die perfekten Beherrschungen des Tanzes allein nicht genügt, um sich dem Tanz gleich anzuschließen.

Im Unterschied zu den feierlichen Tänzen ist der sogenannte zeitgenössische Tanz eine freie Konstruktion, deren Momente nicht auf eine selbstverständliche oder erwartete Weise kombiniert werden. Die akustische, durch den Tanz hervorgerufene Freude des Körpers behält einen expressiven und kreativen Aspekt, der den Körper in eine Promenade der Ideen, Erzählungen und Mythen verwandelt, wie es in der afrikanischen Tradition die großen Masken tun, die tanzen, um die Sonne, die Welthöpfung zu feiern. Wie im Tanz der großen Masken, tanzt der Tänzer auch nicht nur an seinem eigenen Namen, er leitet sein Herz, seinen Kopf und seine

Körper einer Idee, einem Konzept, einer These, einer These. Er spürt, und dort wo es ein Spiel gibt, ist ein Spiel.


Vielleicht liegt die Einzigartigkeit der Generation 2000 darin, die Geschichte und ihre Inhalte zum Nutzen eines gewissen Formalismus „anzuklampfen“. Aber die Einzigartigkeit aller, die das Herz und die Komplexität der Herzen lieben, im die Inhalte zu erkennen, denen Menschen dicht, auch wenn ihre Formen ewig sind. Dass diese Formen der kulturellen Akten der Jugendlichen überleben, ist an sich ein Zeichen der kulturellen Nachfrage, die nicht nur von den geringsten Sprachen bedient werden kann.

Louis Alak, ein Choreograph der Efenbenzone, Mitglied des afrikanischen Instituts von Kéto Gbale, weist darauf hin, dass es an der ältesten Bewusstheit wie als 60 ethische Gemeinschaften gibt, und weniger genau wie choreographische Sprachen und Akzente, die man kennen und lieben sollte. Am Tag, an dem Afrika lernen wird, geben wir einen Kodex zu kennen und ihn in einer zeitgenössischen Ästhetik zu interpretieren. Wird sich die gewante Gestalt des Tanzes in der Welt ändern. Am Tag, an dem sich die Welt für den afrikanischen Tanz öffnen wird, werden die Götter der Welt Afrika eine große Rolle im Weltspektakel zuschreiben, weil sie sich Afrika, wenn auch nicht den Afrikanern, näher fühlen werden.

Wenn ein Künstler derjenige ist, der, wie es Amadou Hampaté Bâ treffend formuliert, die Welt an Töne und Chiffren der Welt erinnert, dann würden seine Modernität und sein „Zeitgenössisch Sein“ aus der Fähigkeit bestehen, sich für seine eigenen Töne und seine eigenen Rhythmen zu öffnen, und die Welt wieder nach eigenen Namen und Modellen zu gestalten. Und so lange es in Afrika Rhythmus gibt, wird dies von Max Weber als Weltanschauung konzipierte Modernitätsprogramm vor der Aufgabe stehen, sich zu erneuern. Es wird nicht mehr nur darum gehen, den Tanz der Masken zu tanzen, sondern darum, ihn wieder zu tanzen, das heißt, sein Spiel wieder zu bedenken, es auf seine zu entfalten und wieder zu entfalten. Man darf nicht glauben, dass es diesen Kreativitätsprozess in der Welt der Künstler in den vorkolonialen Gesellschaften nicht gegeben hat. Heute wie gestern gilt folgendes afrikanisches Sprichwort: Wenn der jemand einen Auftrag erhält, probiere davon, indem du dir deinen eigenen Auftrag erlost.

<sup>1</sup> Begründerinstitution des afrikanischen Tanzes, später ersetzt von Alliance Tancu II (Djibouti, 60. März 1992).

Aus dem Englischen von  
GORDANA MARKALAN



# Andere Räume - Die afrikanische Frauenliteratur

Natasa Hostnik

Nachdem der Feminismus aus fälschlich "den eigenen Raum" untersucht hat, Virginia Woolf's berühmten Text miteinbezogen, erscheint ein wachsendes Interesse, dasselbe mit "anderen Räumen", die von schwarzen Frauen benutzt und, zu tun. Der Feminismus, der sich mit den Erfahrungen der Identität der "nicht westlichen" Frau auseinandersetzt, oder eher mit deren multiplen Identitäten, ist mit Begriffen wie Postkolonialismus, Dritte Welt, Unterentwicklung, etc. behaftet, die alle mehr oder weniger unpassend erscheinen und sich mit Konzepten der Vereinnahmung der dominanten Realitäten. Randerfahrungen, Repräsentation, Körper und schließlich der Verschiedenheit auseinander setzen. Innerhalb der Feminismus innerhalb der Postkolonialität ein noch relativ neuer theoretischer Bereich und oft scheint die Identifikation damit eine ziemlich künstliche Verbindung. Die postkoloniale Praxis scheint anfangs an feministischen Problemen nicht interessiert, und der Feminismus fügte sich erst später in diesen Diskurs ein, obwohl es zahlreiche Parallelen gibt, welche schließlich das beständige Interesse an farblichen und indigenen Schriftstellerinnen weckten. Nun versucht man, afrikanische Schriftstellerinnen aus zweierlei

Perspektiven zu betrachten, der postkolonialistischen und der feministischen. Betrachtet man die afrikanische Frauenliteratur aus postkolonialer Sicht, schafft man die Möglichkeit, die Auswirkungen des Kolonialismus, Postkolonialismus sowie anderer Fremdherrschaft auf die sozialen Gegebenheiten Afrikas zu untersuchen. Die feministische Perspektive trägt dazu bei, die Rollen der afrikanischen Subjektivitäten in deren lokal und Universalität zu betrachten. Während der Postkolonialismus also versucht, die Verschiedenheiten zwischen West und Ost zu verstehen, sucht der dargestellte Feminismus über die Auffassung der Verschiedenheit hinaus zu gehen und Verbindungen zu schaffen.

*Dr. Natasa Hostnik  
Postkolonialismus*

Im Meilenstein im postkolonialen Diskurs wurde 1978 von Edward Said's Buch *Orientalismus* gelegt. Es folgte eine Sammlung von Essays, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, von Ashcroft, Griffiths und Tiffin. Kurze Zeit später wurde der westliche Diskurs von Postkolonialismus überschritten, bis er in so viele theoretische

Postorien ausverfälscht, dass er Gefahr lief, seine eigentliche Bedeutung völlig zu verlieren.

Postkolonialismus konnte als das Stadium der Interaktion zwischen den europäischen Nationen und den Gesellschaften, die diese in der neuen Zeit kolonisiert hatten, verstanden werden. Der Begriff ist jedoch ziemlich lose, da er die divergierenden Erfahrungen der verschiedenen afrikanischen, karibischen, asiatischen oder australischen Länder, die sich unter europäischen Herrschaft befanden, von den amerikanischen Kolonien wie zum Beispiel Kanada ganz zu schweigen, nicht zusammenzufassen vermag. Die ghanaische Schriftstellerin Ama Ata Aidoo bemerkt über den Postkolonialismus treffend, dass "er wie ein Licht für die Vereinigten Staaten nach dem Unabhängigkeitskrieg - und bis zu einem gewissen Grad für die ehemaligen Reichskolonien Kanada, Australien und Neuseeland - von Bedeutung ist; auf Afrika, Indien und einige andere Teile der Welt umgelegt" aber, "ist postkolonial nicht nur Fiktion, sondern sogar eine sehr schädliche Fiktion, der Versuch eine gefährliche Zeit im Leben unserer Völker zu verharmlosen".

Es herrschen Unstimmigkeiten bezüglich der Zeitgenossenschaft, mit der sich der Postkolonialismus auseinandersetzt.

hat, zwischen jenen, die sich auch mit dem Kolonialismus selbst beschäftigen – es denen, die es nicht tun. Es ist schwierig, über das Ende des Kolonialismus zu sprechen, da, wie viele meinen, der Kolonialismus nicht mit dem Akt der Unabhängigkeitsklärung beendet sei und somit in der Realität der Kolonialisten weiter existiere. Postkolonialismus ist folglich ein Objekt scharfer Kritik. Er ist angesichts der wachsenden theoretischen Bewältigung des Postmodernismus, aber auch wegen des Raumes, der vom Postmodernismus und seiner Abspaltung von der Metanarration geschaffen wurde, auf<sup>2</sup> sein Ziel könnte zu hochgesetzt und übertrieben sein, es ist totalitär, da der Postkolonialismus sich sowohl mit den Prozessen, die schon während des Kolonialismus vor sich gingen als auch mit den Prozessen des Dekolonisierens auseinandersetzt. Eine der wichtigsten Kritikpunkte fällt die Tatsache ins Auge, dass der Postkolonialismus eine vollkommen wörtliche Konstruktion ist. Selbst wenn viele der Postkolonialisten, wie zum Beispiel Edward Said, einen anderen ethnischen Hintergrund haben, ein weißer theoretisierendes Verlangen transnationalistische „Minoritäten“-Diskurse richtig zu artikulieren, ohne jenen, über die gesprochen wird, Raum zu geben, selber zu sprechen und damit ihre Positionen selbst zu reflektieren. Daher scheint der Versuch, eine so breite historische Periode, so viele Kulturen und Völker unter einem einzigen Begriff zusammen zu fassen übertrieben und impliziert westliche Hegemonie.

Es scheint, dass der Postkolonialismus seiner Zeit voraus ist, noch gibt es nicht genügend historische Deutze. Er wurde vorabgegriffen vorgegeben, vorgegestellt, bevor seine Zeit her war und als die äußeren Umstände für seine Existenz noch nicht vorbereitet waren, die Notwendigkeit und den Interesse für die „Befreiung des Feldes“ war jedoch groß. Trotz aller Terminologie- und Inhaltprobleme, die den gesamten Bereich des Postkolonialismus zu belasten scheinen, gibt es eine ganze Reihe von interessanten Ansätzen, die sich mit relevanten Aspekten des kulturellen, politischen und ethnischen Hintergrunds auseinandersetzen, die auf die Situation scheiternder afrikanischer Frauen passen und von den feministischen Strömungen recht vollkommen abgedeckt werden können.

#### 5. Frauen in der Postkolonialen Theorie

Arbeitsmotive und -ausrichtungen müssen ständig hinterfragt werden, denn sonst läuft man Gefahr, einen Diskurs der Verschiedenheit und des Andersseins fortzusetzen, der zu einer immer größer werdenden Marginalisierung führt. Während das Schlüsselwort der postkolo-

nialistischen Studien einfach Verschiedenheit zu sein scheint, beschäftigen sich viele Richtungen des Feminismus auch mit den auf dreine philosophische Hintergründe basierenden Diskursen zur Verschiedenheit. Viele (post)feministische Richtungen haben sich mit der Verschiedenheit auseinandergesetzt, um sie zu überwinden und Schlüsselbegriffe gesucht, um einen gemeinsamen Raum für Frauen egal welcher Kultur, Nation, Klasse zu definieren. Es gibt zahlreiche derartige Begriffe, wie zum Beispiel „nomadisch“, „migrantis“, oder auch „hybrid“. Solche Subjektivation sind anerkannt. Ihre Basis beruht nicht auf Dauerhaftigkeit, irgendeiner Art von Widerstand oder Ortsbezogenheit, weder in nationaler noch in anderer Hinsicht, sondern auf Transzendenz, Grundüberschreitung und einem Strömen. Im nomadischen Diskurs wird die Idee des Zentrums und der authentischen Identität aufgegeben. Die nomadische Theorie empfangen einen Wund nach einer Verbundenheit verschiedener (feministischer) Subjektivationen. Die Feminismus-Theoretikerin Rosi Braidotti beschäftigt sich mit der Form feministischer Subjektivität, um die dualistischen Begriffe von Phallosentismus und Widerstand zu überwinden. Für sie, wie auch für die schwarze postmoderne Feminismuskritikerin bell hooks, ist das nomadische Bewusstsein am Ende dieses Jahrtausends ein politischer Imperativ. Für bell hooks ist Bewusstsein gleich Selbstacht. Sie hat den „Diskurs“ über Verschiedenheit in Hinsicht auf den Kampf gegen Rassismus, Sexismus und kulturellen Imperialismus für gefährlich Selbstacht trägt dazu bei, diese Gefahren zu überwinden, sie schafft eine Grundlage für Mitgefühl und führt zu Solidarität und Zusammenschluss.<sup>3</sup>

Braidottis Nomadenbewusstsein stützt sich auf jene Art von kollektivem Bewusstsein, das sich in sozial kodierten Denk- und Verhaltensweisen ausdrückt. Sie entwickelt eine Sichtweise der feministischen Subjektivation von Frauen des Nomadenismus im übertragenen Sinn. Nomadenismus als Ausdruck sucht auf physischer Aktivität, sondern auch seiner metaphorischen Bedeutung Rechnung tragend. Das nomadische Subjekt ist ein Mythos, es ist anti-wegweisend, seine Identität ist in ständiger Veränderung begriffen, die Grenzen existieren noch, doch in dieser Form ist es viel einfacher, sie zu transzendieren.<sup>4</sup> Die Kritik des Nomadenismus spricht von der Flucht vor dem Problem des Raumes/des Ortes und vor der Idee des Raumes in der Schaffung des Geschlechts, der Rasse und nationaler Identitäten, da die Nomaden der Identität aus diesem Konflikt mit dem lokalen Raum entweichen.<sup>5</sup>

Ein anderes Konzept für strömende, flüssige Subjektivität ist die migratorische Subjektivität von Carole Boyce Davies. Ihre Idee ähnelt jener von Braidotti und hooks, was ihre Zeitrichtung anlangt, die

Identität eines Subjekts, die in mehreren Zeiten und Räumen existiert. Beim Andockpunkt zum Ausdruck bringt wird also aus der Marginalisierung heraus neu definiert und entfernt sich wieder an schwarze Frauen. Migratorische Subjektivität unterscheidet sich von nomadischer Subjektivität vor allem dadurch, dass sich das Subjekt mit spezifischen Gründen zu bestimmten Orten hinbewegt, also eine feststehende Kraft besitzt.<sup>6</sup>

#### Afrikanische Frauen, schwarze Frauen: ihre Räume schabend und schneidend

Der metaphorische Begriff des Nomadenismus scheint sehr nützlich in der Überwindung von Hindernissen, Schranken und Grenzen, mit denen Frauen konfrontiert sind oder die sie einengen. Doch das Problem taucht erneut auf, wenn der Begriff auf fiktion angewandt werden muss, wenn das Konzept von Raum und Örtlichkeit unerreichbar wird. Denn soziale Realität ist gewohnheitsmäßig an Raum und Zeit gebunden.

Es gibt zwei Annäherungsmöglichkeiten an die afrikanischen Frauenliteratur durch Lokalität: einerseits und durch Universalität in Bezug auf die Erfahrung afrikanischer (schwarzer) Frauen andererseits. Eine erste verfeinerte Erklärung wäre, dass die lokalitätsbezogene Sicht mit der ethnischen, nationalischen, (post)kolonialen Realitäten afrikanischer Frauen verbunden ist, während die Universalität sich eher mit der Identität der Frau auseinandersetzt, ohne Bezug auf all diese Kategorien, denn die Diskussion über weibliche Identität kann von deren Komplexität abstrahiert werden, immer klar abgegrenzt werden.

So weitläufig die literarische afrikanische Frauen auch sein mag, ist ihr doch eines gemeinsam: Zentralis Thema scheint immer die Rolle der Frau zu sein. Die Realität der afrikanischen Frau ist hoch politisch. Ihr Kampf für Raum und Stellung in der Gesellschaft ist geprägt von gemeinschaftlicher Unterordnung, Armut, wirtschaftlichen Problemen der unterentwickelten Welt und (post)kolonialer Repression, die einen Wertewandel und eine Neudefinition der Bedeutung von Land- und Stadtgegnen nach sich zieht.

Gesellschaftspraktiken betrachtenden häufig Frauen extrem, da sie Missbrauch legalen und Frauen fundamentaler Menschenrechte berauben. Mit denartigen Problemen können sich wohl zahlreich Frauen auf der ganzen Welt, sie entwickeln, wie unterentwickelten Ländern, zu unterschiedlichen Gründen in ihren spezifischen Erscheinungsformen identifizieren. Die afrikanische Autorin Sadiwa Magana betont immer wieder, dass die Situation mehr oder weniger dringlich nach politischem Aktivismus verlange. Der

Slogan "Kunst ist politisch!" ist eine sehr aufhorchende Forderung in Afrika. Auch wenn wir die Situation allgemein betrachten, dürfen wir nie darauf vergessen, dass sich diese Frauen in den unter schlechtesten Situationen befinden und dass Quantität und Qualität literarischer Produktionen drastisch von anderen schriftlichen nationalen Kontexten, politischen Regimen und Kriegen beeinflusst werden. Auf der einen Seite haben wir zum Beispiel den Sudan oder Angola, wo langwierige Kriege praktisch jede schriftstellerische Tätigkeit unmöglich gemacht und menschliche Existenz zum nackten Überleben degradiert haben. Ein anderer Beispiel ist Mosambik, das sich nach langem Krieg allmählich wieder erholt, was zwar wenige Schriftstellerinnen gibt, unter ihnen aber auch drei sehr bekannte, die gleichzeitig

Heiden Säure schmerzhaft an all das ablehnen. Verwenden sie bei einem Besuch in der Heimat auftragen: "Was für ein Auto bringt du mich Haus, Säure? Hoffentlich nicht eine dieser Kiboko-Ausgaben mit zwei Türen, oder?" ... Und also, hoffentlich hat sie einen Kühlschrank mitgeteilt. Denn hinsichtlich kann man einfach sagen: hier haben wir einen bekommen "Säure, die im Westen war, hielt all diese materiellen Dinge wie einen Strick, an dem sie sich selbst erhängen. Ihre bittende Enttäuschung lässt sie daran zweifeln, dass sie in der richtige Land zurückgekehrt ist. Das Leben ändert sich und es ändert sich auch in afrikanischen Ländern, die Menschen passen sich individuell den Umständen an, teils behalten sie ihre alten traditionellen Sitten und Bräuche, teils passen sie sich den Bräuchen der Weißen an. Doch was Aidoo Sorgen macht ist, dass man auch die Unschuld in den Augen verliert. Im Roman *Changes* ist die Heldin Esi eine junge, unabhängige, kulturreiche Stadtkinder, die viele moderne, westliche Bräuche annimmt. Sie schneit sehr rational, emanzipiert und selbstbewusst zu sein, doch verliert sie die Selbstkontrolle in der Liebe zu einem Mann, der sie schließlich wegen einer anderen Frau verlässt. Sie lässt ihr Kind bei ihrer Mutter, was in der westlichen Welt verurteilt werden würde, während in afrikanischen Gemeinschaften das Kind Teil der Großfamilie ist und viele junge Frauen es zu Hause zurücklassen, um Arbeit zu finden.

Frauen, die mit ihrem Partner in die Stadt kommen, jedoch weiterhin von ihm abhängig bleiben, von ihm betrogen werden und gleichzeitig der Unterstützung ihrer Familien und Gemeinschaften entbehren, sind in afrikanischen Romanen ein verbreitetes Thema. Genau davon geht es auch in den Romanen der ghinesischen Schriftstellerin Ama Darko. Beyond the Horizon und der kensichische Autorin Maylene Gladys Maylene, *Coming to Birth*. Maylene beschreibt den Werdegang eines jungen Mädchens vom Land, zur Erwerbstätigen, vor dem Hintergrund der Unabhängigkeit von Kongo und der gewaltvollen Evolution der kongolesischen Nation. Die Stadt hat den Mythos des Wohlstands und der Chancen, ein Mythos der hell zusammengefasst Verwerfliche Schicksale führen zu Prostitution, was mitunter die einzige Möglichkeit wirtschaftlicher Unabhängigkeit darstellt. Junge Mädchen vom Land, die ihre Verwandten und Freunde zurücklassen, weil sie an Wohlstand und Reichtum glauben, finden als Prostituierte oder kämpfen gegen Armut und Elend, was das in Asaofo Erzählung "In the Cutting of a Drink" der Fall ist. Die einzige Möglichkeit, einen Ausweg aus solchen Lebenssituationen zu finden, ist Schulbildung, die jedoch für die Mehrheit ein unerreichbares Ziel bleibt. Dieses Thema erforscht die libanische Schriftstellerin Titi Dangarabab in dem Roman mit "happy end", *Nervous*

Condition. Eine weitere berührende Geschichte eines Mädchens, das im Zuge ihres Erwachsenwerdens kritisch Einblick nimmt in die Unterdrückung, die eine traditionelle Lebensweise in sich birgt. Sie erzählt von den Optiken, die sie einer besseren Schulbildung wegen gelockt werden, jedoch nie beabsichtigt, sie der Couline des Nachhins aufzugeben. Diese epistemische Identität, die im traditionellen Senegal lebt, wo man von ihr als Mädchen erwartet, dass sie wenig kauft und wagt, ist es, was sie es wahrnimmt. Ihre Liebe in Großbritanniens war durbs. Die Geschichte drückt die menschlichen Verluste aus, den die Kolonisation einer Kultur durch eine andere mit sich bringt.

Die Erfahrungen afrikanischer Frauen und Frauen Erfahrungen im allgemeinen (die Exzellenz und in so viele Hinsicht vergleichbar mit den Erfahrungen anderer Frauen, in ihren Beziehungen zu Männern, Freunden, in ihrer Mutterschaft, ihrer Einsamkeit und ihren Kämpfen, ihren Glück und der ganzen Palette von Gefühlen und Geisteszuständen menschlicher Existenz. Es gibt viele Verbindungen, die sich vor allem auf Gefühle und Emotionen beziehen, aber auch auf Unterdrückung, egal in welchem Raum oder welcher Zeit die betroffene weibliche Person lebt.

Afrikanische Frauen und eine Inspirationsquelle für "westliche schwarze Frauen", die, oft erfolgreich, Verbindungen mit ihren afrikanischen Schwestern suchen. Afrikanische amerikanische Schriftstellerinnen versuchen, Erzählungen zu schreiben, die Geschichte und Tradition, angefangen bei ihren afrikanischen Wurzeln, weitergeben. Die "Vergeschichtlichkeit" dient als Konzept, um das verdrängte historische Bewusstsein wiederherzustellen. Dieser Prozess läuft durch die Herstellung neuer Verbindungen (re-construction) als und durch das Einbringen und die Wieder-Aufbau des (re-membering) der Begriff wurde von der Autorin Toni Morrison geprägt. In das, was während der Deportationen aus Afrika in die westliche Sklaverei zu Zeit der Transatlantik Passage "verloren" und entmenslicht wurde. Selbst wenn die afrikanisch-amerikanische Kultur kaum etwas von der matriellen afrikanischen Kultur erhalten hat, zielt sie afrikanische Gesellschaften. In den Schriften der afrikanisch-amerikanischen Autoren werden metaphorische Erinnerungen, die Vergangenheit als Nahrung für utopische Phantasie. Insbesondere durch den Begriff der Matrizentität. In einigen afrikanischen Gesellschaften spielen Frauen eine wichtige Rolle als Handwerkerinnen und haben auch als Familienoberhaupt wichtige Positionen. Matriarchale Frauen, der hohe Status älterer Frauen und Frauen mit Heilkräften, all das sind Phantasien, die in der afrikanischen Typologie verankert sind. Für afrikanisch-amerikanische Frauen

Es ist wichtig, die Diskurse von afrikanischen Frauen, die zwischen Identität und jenen der westlichen Welt zu erkennen, und die Sprache der Romanen zu verwenden, um zu zeigen, wie sie die Welt verstehen können. Es ist wichtig, die Welt zu verstehen, die sie leben, und die Welt zu verstehen, die sie leben.

Polemikpositionen in nationalen Schriftstellerverbänden einbauen, wie zum Beispiel Lina Moya, die die Präsidentin des Schriftstellerverbands ist. Nigeria, Ghana und Kongo auf der anderen Seite, verfügen über eine lange und bekannte literarische und akademische Tradition. In Nigeria, Senegal und Uganda produzieren Frauen von Jahr zu Jahr mehr Texte. Das selbe gilt für die Ebenen der nationalen Schriftstellerverbände, die literarischen Ideal und progressive sind, was jedoch nur für Afrikaner gilt, die Chancen und Möglichkeiten in der Stadt ungleich besser sind als am Land.

Ama Aidoo setzt sich kritisch mit Problemen auseinander, wie das Leben in Ghana durch die britische Kolonialherrschaft beeinflusst wurde, was sich die Einheimischen neuen, wertlos materialistischen Werten zugewandt haben und in Begriffen, die ihr eigenes Selbst zu verlieren. In der Erzählung "Everything Counts" erinnert sich die

scheen die Rückbesinnung auf sie eine Möglichkeit darzustellen, patriarchalische Muster und Werte zu umgehen, um somit auf ein positives kulturelles Erbe zu stellen.

Wenn wir zurückgehen zu den zeitgenössischen Problemen afrikanischer Schriftstellerinnen, die die Kolonisation erlebt haben, bemerken wir, dass sie sich intuitiv mit jenen der afrikanisch-amerikanischen Autoren überlappen, was dazu führt, einen Vergleich zwischen der afrikanisch-amerikanischen zwischen Rassen und Geschlechteroppression mit der afrikanischen zwischen Geschlechts- und Kolonisationsoppression vorzunehmen. Insofern hat hierfür und Schicksalsdiale, der Wunsch, weiß(er) zu sein und glattes Haar zu haben. Dieses Thema taucht in der afrikanisch-amerikanischen Frauenliteratur häufig auf. Toni Morrison teilt in ihrem Roman *The Bluest Eye* genau dasselbe Thema zum Exzess, wenn ihre tragische Heldin Pecola, eine Jugendliche, schließlich den Verstand verliert, weil sie sich so sehr wünscht (und schließlich auch glaubt) blaue Augen zu haben, die in ihrer Vorstellung der einzige Weg zum Glück sind. Natürlich geht es bei ihrer Geschichte um das oppressive Rassismus in den Vereinigten Staaten, der sämtliche intime und äußerliche Aspekte ihres Lebens, wie das Leben so vieler anderer Schwarzer betreffen. Der Wunsch, weiß zu sein, dringt mit dem Kolonialismus in die afrikanischen Länder ein, heute findet man in den Ländern der entlegenen Dörfer Tansanias bleichende Cremen. Dies ist auch die zentrale Thematik der Erzählung "Everything Counts" der ghanaischen Schriftstellerin Ama Ata Aidoo, wo die junge Ich-Erzählerin, kulturiert und weißbezogen, nicht versteht, warum alle Frauen Kerucas tragen und schließlich bemerkt, dass sie das einzige schwarze Mädchen in der Stadt ist, sich jedoch davor fürchtet, etwas zu sagen, "da sie nicht mit fremder Erscheinung wollte als sie sich einem schon fähig".<sup>10</sup> Hier betont Ama Ata Aidoo, dass schwarz zu sein nicht nur bedeutet mit dunkler Haut geboren zu sein, sondern dass daraus auch eine gewisse Identität und Stolz gebildet sind. Schwarz zu sein bedeutet sich "schwarz" zu fühlen. Die Heldin kehrt aus dem Ausland nach Hause zurück, um ein "Zuhause" zu finden, muss aber entdecken, dass ihre Sicht stopisch war, dass sie "weiß" ist, entwickelt wurde, dass "Zuhause" eine kaputte, romanische, unspähe Vorstellung ist und dass ihre Bruder, Liebhaber und ihr Mann Recht gehabt hatten, als sie sagten sie "finden den Gedanken, nach Hause zurückzukommen erschreckend"<sup>11</sup> und so vorziehen im Ausland zu bleiben um weiter zu studieren. In dem nie endenden Zyklus kehren wir wieder zu jenen Themen zurück, die von afrikanisch-amerikanischen Schriftstellerinnen wie Gloria Naylor und vielen anderen verwendet werden.

## Die afrikanische Schriftstellerin

Kämpfen, Erreichen, Veröffentlichung, Schreiben und Wortes, die in der afrikanischen Literaturwissenschaft allgemein verstanden werden. Interessanterweise können wir jedoch den Unterschied in der (Un-)Anerkennung dieser Probleme zu jenen feststellen, die ebenfalls jedoch schrittweise ihre Rechte anfordern, aber weniger überzeugend klingen, weil ihre Position eine andere ist. Sie leben im Westen, sie sind auf pervertierte Art und Weise die Privilegierten, die den notwendigen (kolonialen) kulturellen Hintergrund haben, um sich nicht um Überleben sorgen zu müssen und sich einer Sprache bedienen können, die westliche Ideologien wie Marxismus, Sozialismus und Linksliberalismus zum Ausdruck bringt. Kirsten Halet-Reisen spricht genau davon "Afrikanische Frauen

## Die Kritik des Neomarxismus an der Ethik von den Problemen der Kolonisation, des Patriarchats und der Idee des Rassismus in der Schaffung des Geschlechts, der Rasse und männlichen Identität, die die Vorstellungen der Literatur von diesem Konflikt befreit.

hatten im Vergleich zu ihren deutschen Schwestern sehr verschiedene Auffassungen von der Beziehung zwischen Mutter und Tochter, weil ihr Glaube ließ, dass die universelle Schwesternschaft keine biologische Gegebenheit sei, sondern eher ein Ziel, das man hin erben sollte, und dass es in diesem Prozess vielleicht wichtig ist, die für Afrika oder die Dritte Welt weichen Probleme zu lösen und vielleicht verschiedene Wertungskriterien zu akzeptieren.<sup>12</sup> Mit anderen Worten, während westliche Feministinnen die Wichtigkeit der Frauenemigration in Bezug auf die Klasse diskutieren, sprechen die afrikanischen Frauen von Gleichheit der Frauen in Bezug auf westlichen kulturellen Imperialismus.

Afrikanisch-amerikanische Schriftstellerinnen finden in ihrer eigenen Sicht Afrikas und der afrikanischen Frauen eine Quelle von neuen Ideen, Themen und Energien, welche ihnen Identität verleihen. Das passiert in dem Roman von Sandra Jackson Opeku, *The River Where the Blood Was Born*. Afrika ist ihr Blut, ihre weitergeführte Verbindung, das

Glied an das sie sich wieder erinnern. Eine solche Sicht könnte als Form der mentalen Ausbeutung, als mentale Form des Postkolonialismus angesehen werden. Andererseits anerkennt der Westen aber nur solche afrikanische Schriftstellerinnen, die den westlichen Standards einige genormten, wie Afrika und afrikanische Erfahrung zu sein haben und die zumindest mental, wenn nicht auch physisch, in den westlichen Strukturen und Institutionen präsent sind. Sie schreiben nach westlichen Standards, sie publizieren im Westen und leben auch oft im Westen. Unter solchen Schriftstellerinnen sind auch einige der hier vorgestellten, Ama Ata Aidoo, Buchi Emecheta, Tsitsi Dangemba, Mireya Muga, Noppe Mawere und andere. Das soll keinesfalls als Minderwertung ihres literarischen Werks verstanden werden. Sie repräsentieren authentisch Afrika, ihre Arbeit verdient volles Lob. Da soll lediglich die Diskrepanz zwischen den Frauen, die in Afrika schreiben, und jenen, die im Westen anerkannt werden, nicht paletet weil sie die Sprache des Kolonialisten verwenden, sichtbar machen. Sie erstellen den "postkolonialen Kinn", während die Räume, die von Frauen in Afrika bewohnt werden, noch immer eine terra incognita, ein weites, unbekanntes Territorium bleiben.

<sup>10</sup>Ama Ata Aidoo, "That Coloured Topic: Gender Politics" in Phileas Mawere, ed., *Orbital Fictions: The Politics of Imaginative Writing*, Seattle, Wash., Bay Press, 1991, p. 182.  
<sup>11</sup>Carole Boyce Davies, *Black Women Writing and Identity: Allegories of the Subject*, Routledge, New York, 1994, p. 81.

<sup>12</sup>Bill Hooks, *Meaning and gender and cultural politics*, South End Press, Boston MA, 1989.  
<sup>13</sup>Ros Barcott, *Introduction: By Way of Mourning*, *Women's Subjects: Embodiment as Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994.

<sup>14</sup>Barbara Porter, "Mother Earth and the Wandering Hero", unpublished paper from a conference Women/Time/Space, Lancaster University, 1995.

<sup>15</sup>Carole Boyce-Davies, *Black Women, Writing and Identity: Allegories of the Subject*, Routledge, London and New York, 1994.

<sup>16</sup>Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1970, p. 6.


<sup>17</sup>Susan Wells, *Specifying: Black Women Writing the African Experience*, Routledge, London, 1994, p. 9-10.

<sup>18</sup>Ama Ata Aidoo, "Everything Counts", in *No Sweetness Here*, Longman, Essex, 1970, p. 4.

<sup>19</sup>ibid., p. 7.

<sup>20</sup>Kirsten Halet-Reisen, "Best Things First: Problems of a Feminist Approach to African Literature", *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. by Bill Ashworth, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, Routledge, London and New York, 1995, p. 251.

Aus dem Englischen von JOANA CONSTANTIN



## Malen mit Musik: Vorstellung durch Kulturen

Trinh T. Minh-ha

*„Die Kunst liegt auf der Linie  
zwischen dem Wirklichen und  
Unwirklichen.“*

Chikamasa (12. u. 13. Jh.)

Der Bereich der Vorstellung, Theater, Tanz, Musik, Kunst, Architektur, Musik, Film, Video, anders. Das was aus der Konvention und dem Verfügbaren verschiedener Medien geboren wird, widerspricht sich anrunderbrochen der Rahmengebung. Je einfacher der Unterschied zwischen dem Geheimes und Konkreten, desto weniger die Fähigkeit, sich von der Vorstellung zu trennen und zu ihr, als einem Spektakel zurückzukehren. Die Kunst, gleichzeitig als innerliche und äußerliche 'Kunst' gesehen, verliert ihre feste Grenzen. Als eine (geometrische) Botschaft vergeht sie oder stirbt ab. Als ein (narratologisches) Zeichen ist sie die Arbeit des Rhythmus: offenbart als Stimme, Körper, Raum. Oder Klang, Bewegung, Licht, die Wesenheit der Geste, von Stillschweigen, die Resonanz des Raums - vom Dunklen die Musik des Lebens - von der Stille. Der 'Rahmen' ist die Vorstellung. Sie bekommt ihre Form durch die Eingrenzung, doch ihre

Abgeschlossenheit bleibt liebt von der Verbundenheit zu einem Ende. Dieselbe kritische Arbeit der Rahmengebung oder Eingrenzung hindert das Rufen von außen nach innen und von innen nach außen und regt die Bewegung über die Grenzen (der Umräumung) an. Das Perfekte vergeht. Ohne das Potential für neue Abzüge und Rückkünfte ist ihre Vitalität, zusammen mit der Realität der anderen Maßnahmen der Vollkommenheit genannt. Unvollkommenheit, verurteilt zu schwinden.

Trinh T. Minh-ha

In der Kunst des japanischen Noh-Theaters erkannte Meister Zeami Motokiyo (1383-1440) das Aspekt der Kunst und setzte sie mit den Sinnen gleich. Sehen nannte er die Haut, Hören das Fleisch und fühlen die Knochen. Während er keinen Zeitgeheimes finden konnte, der mehr als "eine schwache Darstellung der Haut" zu bieten hatte, bestand er darauf, dass die Darsteller alle drei Qualitäten nicht nur besitzen, sondern diese drei Qualitäten auch bis zu ihren Grenzen entwickeln. Die Vorstellung sollte, anders gesagt, "trübselig und erhaben" sein.

Die Wahrheit fordert die größte Reinheit. "Wahre Leistung" kann nicht

durch die fleißige Suche danach oder durch die große Mühe, sie zu erreichen, erzielt werden. Es heißt, diejenigen, die nur mit ihren Augen sehen können, sehen nur die Vorstellung, die sie versuchen nachzuahmen. Doch, Schauspieler und Theaterker Zeami schrieb, es gebe keine Vorstellung an sich, denn ohne die "Essenz" kann es keine "Vorstellung" geben. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Begriffen wird mit dem Verhältnis zwischen einer Blume und ihrem Duft verglichen oder zwischen dem Mond und dem Mondstein: "Die Vorstellung nachzuahmen bedeutet eine falsche Essenz zu kriechen", eine Essenz, die "zum Schwinden verurteilt ist". Hier bedeutet die Nachahmung des höchsten sowohl Eingrenzung als auch Mangel: die Unmöglichkeit, die Grenzen des eigenen Wahrnehmungsmoments zu überschreiten und die Kunst des Fließens und der Knochen zu erreichen. Die Wahrheit öffnet sich offensichtlich nicht für das Ereignis oder Ereignis. Man muss sie als Ereignis sehen, nie wirklich als Substanz haben nicht bewirkt der Post Basho (1644-1694) gewann: "Steh nicht davor, in die Fußstapfen der Menschen von früher zu treten, strebe nach Dunkelheit, wonach es streben!"

Was für den einen die "Wahrheit" der Vorstellung ist, ist für die anderen eine

Trinh T. Minh-ha  
A Year of Love, 1995

**Sprachform:** Da jede Sprache einen bestimmten Kontext und eine lokalisierende Geschichte des Gedankens mit sich bringt, ist es notwendig, die „Essenz“ von ihrer zentralen Position in der westlichen Metaphysik zu versetzen, um sie über die kontextuellen Grenzen hinaus lesen zu können. Da sie auf dem Begriff der reinen (Selbst-) Präsenz basiert – da sie als volle Präsenz die absolute Nähe zu einem Selbst oder Nichturschöpfung ist – moralisiert solche Metaphysik im Einklang mit der eigenen humanistischen Tradition und der eigenen Idee des Wahren und Unwahren, des Guten und Bösen. Folglich fordert die „Essenz“ bei Böhm ein „mühsames, unterschiedliches Lesen“. Das Verbalisieren, das es mit der Vorstellung einlegt, ist nicht so sehr eine Gegenüberstellung des Wahren und Unwahren, sondern eine gegenseitige Herausforderung zwischen der Veränderung und der Beständigkeit, der zwei wichtigsten Prinzipien des Lebens und der Kunst. Der polnische Lehrer Jerzy Grotowski bemerkte: „Wenn du sprachliche Bemerkungen anstellen musst, um sie zu finden und um sie praktischer zu behalten, nachdem sie gefunden wurden (...), dann lebst du die Tradition nicht mehr in dir. Es hat keinen Sinn, etwas zu tun, was nicht mehr lebt, denn es wird nicht wahr sein.“<sup>4</sup> Hier lebt das, was sich ändert und was nicht aufrechterhalten bleiben kann, das, was nicht mehr lebt, ist nicht wahr, und das Wahre präsentiert sich mühelos, denn das gewöhnlich unabhängige von der Mühe gefordert wird, liegt an den Grenzen des Verbalisierens und des Ausdrückenden.

### „Ich habe mich nicht verändert“

Zusammen verbindet der Essenz und der Vorstellung verweist auf die aufmerksame Gestaltlosigkeit des Haiku von Bashō und der Tänze von Merce Cunningham. Während er in einem Versaß hervorgegangen wurde, das am besten als das Erwachen zur Sache in ihrer zeitlichen Erscheinungsweise beschrieben werden könnte, schrieb Bashō zum Beispiel: „Ein guter Poet schafft nicht ein Gedicht, er denkt über sein Thema nach, bis es zum Gedicht wird.“<sup>5</sup> Bashō führte fort die Tradition der japanischen Literaturkritik und bewertete den Wert eines Gedichts nach dem Vorhinein der „Überschussbeurteilung“ (yojō), die es anbot, und beschränkte ebenso darauf, dass es keine Vorgänger der Poesie seiner Schule gebe und dass sowohl die Veränderung als auch die Beständigkeit die Essenz des Haiku seien. Das, was dieses Versmaß zu einem der größten Beiträge zur poetischen Literatur der Welt macht, ist offensichtlich der Mangel an Annäherung. Die Haiku-Poesie ist für den unwillkürlichen Mann und die unwillkürliche Frau entstanden, und sie hat den japanischen Dichtern in der Geschichte erlaubt, das unbertastbare Maß an Perfektion aufzugeben, die herkömmliche aristokratische Praxis der Nachahmung der Meisterwerke ihrer Vorgänger und der Selbstbegrenzung auf

dieselbe Vokabular. Also, es ist kaum verwunderlich, dass Bashō, der das Haiku zum Stolz des japanischen Volkes machte und dessen Poesie (teilweise wegen der Aufmerksamkeit, die sie dem Humor der alltäglichen Einzelheiten zu den Leuten zeit) bei Menschen aller Klassen berühmt wurde, ebenso der Mann ist, der zu seiner Zeit verkündete: „Meine Poesie ist wie ein Ofen im Sommer oder wie ein Ventilator im Winter. Sie funktionieren dem populären Geschmack zuwider, und sie ist praktisch nutzlos.“<sup>6</sup>

Die Geschichte über die Dichtern Chōjo (1793-78) ist noch ein bekanntes Beispiel der poetischen Leistung als „Werden“ und nicht „Schaffen“. In ihrer Suche nach dem, was das originale Haiku ausmachte und im Erle, über bereits erzielte lokale Berühmtheit zu erweitern, traf sie mit einem angesehenen Haiku-Meister zusammen, der zu Besuch in ihrer Stadt war. Er bat sie dann, ein Gedicht zum üblichen Thema zu schaffen: dem Kuckuck. Als einer der belebtesten Vögel der japanischen Haiku-Dichter, unterscheidet sich der Kuckuck, indem er nachts im Flug singt und damit dem Beobachter die Deutung seiner vergangenen aktuellen oder akustischen Präsenz schwer macht. Chōjo gab sich Mühe, doch immer wieder lehnte der Meister jeden ihrer Versuche ab: „gefühlslos“ ab. Eines Nachts, so berichtet T. Suzuki, während sie sich voll dem Thema ergab, bemerkte sie nicht wie der Tag hinter der Papierwand bereits zu dämmern begann, „als sich das folgende Haiku in ihrem Geist formte“:

Ich rufe „Kuckuck, Kuckuck“  
die ganze Nacht  
Morgen endlich

Nachdem er es las, verkündete es der Meister zu einem der schönsten Haiku, das je über den Kuckuck verfasst wurde.<sup>7</sup> So eröffnete ein sehr übliches Thema die Tür zu einem neuen Leben, da der erhabene Augenblick, den es anbot, auch am besten ist, der „gefühlsteuere“ Augenblick, in welchem die auf dem „populären Geschmack“ und der „Mühsalheit“ basierten Kriterien im Wesentlichen unangewiesen wurden.

Im „geisteslosen“ Zustand / „Voh mund“ ist die sehr mythisierte „Präsenz“ des Künstlers gleichzeitig die An- und Abwesenheit des einen selbst. Der Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit ist die Bewegung von außerhalb des einen selbst nach innen. Das „originale“ Haiku von Chōjo verkörpert den Zustand des Zur-Spache-Binnens, in welchem weder das Innere noch das Äußere privilegiert sind. Das Brechte ist nicht gerade „erhaben“, aber eine musikalische Existenz – ein „Bedeutungslos ohne Widerhall“, wie das Roland Barthes ausdrückte,<sup>8</sup> die die Musik, die den Bezugspunkt hier darstellt, zugleich die Musik der Bedeutung und die Musik der Klänge ist. Das Bewusstsein des „Wesens der Sache“ hat keine bessere Begründung. Das ist wie, sagt Suzuki mit Hilfe eines christlichen Begriffs, „Gott im Fisch als Flos zu sehen“.<sup>9</sup>

Die Tänze von Merce Cunningham, zum Beispiel, drücken ebenso nichts weiter aus als sich selbst. Ansatz die Geschichte über die Erforschung der Verbindung zwischen der Bewegung und der Psyche zu erzählen, konzentrierte sie sich auf das Physische des Körpers. Anders gesagt, sie stellen den Körper einfach als „eine Art der Bewegung“ dar. Cunningham erzeugt Bewegung ohne den Versuch, den Ausdruck zu lenken und ohne irgendeine spezifische Bedeutung oder einen emotionalen Bezugspunkt. Ohne irgendwelchen Sinn für die Handlung und ohne literarische Interpretationen, basiert seine Auffassung des Bewegungsablaufs in größtm Maße auf Zufälligkeiten. Der Tanzrhythmus ist nicht zurückzuführen auf die vorher ausgesuchte und von außen aufgezogene Musik, sondern auf das

Was für die einen die  
"Wahrheit" der Musik ist,  
ist für die anderen ein  
Sprachform. Die jede Sprache  
einen bestimmten Kontext hat  
einen bestimmten Gedächtnis  
der Geschichte, von dem sie kommt,  
den sie verändert, die "Präsenz"  
von dem Moment der Handlung ist  
die musikalische "Präsenz" der Handlung,  
die sie verändert, die "Präsenz"  
von dem Moment der Handlung ist  
die musikalische "Präsenz" der Handlung,  
die sie verändert, die "Präsenz"

wahre Wesen des Schritts des Ausdrucks und auf die Musikalität des Tänzers. So ist die Bewegung nur der Ausdruck der Bewegung selbst. Doch, sollte das Interesse dieses Tanzes in der eigenen vollkommenen Körperlichkeit liegen und nicht in seiner Fähigkeit zu erfüllen, was verbal unzugänglich ist, dann ist das genau deshalb, weil der Tanz hier abseits, das „Natürliche“ zu verschleiern. Er „ent-naturalisiert“ den Körper, indem er ihn von der Suche nach dem sogenannten organischen choreografischen Prozess befreit, der häufig auf dem engen Konzept der Unberührbarkeit, daher der Blindheit basiert in Bezug darauf, was das Thema und der Körper im Sein zusammenkommen und wie jeder Tanz am gegebenen Diskurs teilnimmt.

Durch die Ablehnung jeder „natürlichen“ Verbindung zwischen der Bewegung und der Gefühle oder zwischen dem Gefühl und der Bedeutung, setzen die Tänze Cunningham die Tradition der Pflege der binnigen Sogenannte zwischen dem Verstand und dem Herzen, dem



J. K. Gohari  
Pavlov

Gedanken und der Handlung außer Kraft. Diese Tradition ruht in diesem Falle dazu, die intuitiven Gefühle in ihren endlosen Versuchen, den verbalen Ausdruck

Auszuwickeln, zu zerschlagen. Das passiert in einer Gesellschaft, die den Stempel des dualistischen Rationalismus trägt, in welcher die dichotomische Vermittlung und der erklärende Diskurs dominieren und in welcher im Namen des Logos alle Formen des "Non-Verbalen" aufgegeben wurden und als Sinnlosigkeit, Vernunftlosigkeit, Unwahrheit und Unwirklichkeit negativ definiert werden. Wenn der Tanz nichts mehr und nichts weniger ist als "das bewegende Image des Lebens", dann ist auch die Vorstellung der Bewegung im Raum viel weniger die Darstellung des spektakulären, virtuosen perfekten Körpers, als die volle und gleichmäßig leistungsfähige Durchführung der prosaischen Aktivitäten, in welchen der sich ausdrückende Körper zum besten verkündet werden kann, zum musikalisch Zuhelfenenden. Mit Cummings Worten ausgedrückt: "Erreicht der Tänzer durch diese Hingabe der durchwachten Bewegung die technische Kampferne, die sich durch die flexiblen Antworten auf ungewöhnliche Situationen manifestiert."

Die traditionellen ästhetischen Ideale, die alle japanischen Künste und Talente durchdringen, werden größtenteils im Konzept des Yugen zusammengefasst. Für eine Vorstellung sagt man, sie besitzt Yugen, das Zeichen der höchsten Erleuchtung, wenn, zum Beispiel, eine Geste, die an sich schön ist, auch ein Zugang zu etwas anderem ist. Yugen, übersetzt als das Ungrundliche, wird häufig als Deutung auf das Tiefe und Erhellte sowie auf das Ruhige und Elegante benutzt. Aspekte der Dinge, die nicht einfach durch Worte ausgedrückt sind und die häufig in Vergessen führen, wenn es um das Verbale geht. Die Versuche, in der westlichen Literatur den entsprechenden Ausdruck für Yugen zu finden, endeten in der Edgar Poe's "seltsamen Unberührtheit der undeutlichen und tieferhaltigen Winkung", oder im T. S. Eliot's "Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit".

Nach Zuschauer sind, so Zeami, manchmal begeistert von den Augenblicken der "Handlungslosigkeit", die sie als die schönsten in der Vorstellung betrachten. Diese

Augenblicke entstehen zwischen zwei Handlungen und in ihnen werden sowohl die Musik als auch die Bewegungen des Schauspielers zum Stehen gebracht. Doch, anstatt während der Pause im Tanzen, Singen, den Dialogen und verschiedenen Arten des Schauspielers zu entspannen, behält der Schauspieler "eine unerföhrliche innere Kraft", die den Geist seiner Rolle lebendiger verkörpert als alle anderen Formen der Vorstellung. Ein großer Teil des Wohlgegens der Zuschauer liegt in dieser darunter liegenden geistigen Kraft. Dieser Anwesenheit ebenso eine Abwesenheit bleiben sollte, da sie nicht sichtbar gezeigt werden kann. Denn, "wenn es offensichtlich ist", merkt Zeami, "dann wird es zum Akt und ist nicht mehr 'Handlungslosigkeit'".

Nicht nur erweitern die Augenblicke der Pause die Fantasie und stimulieren den Intellekt, sondern sie bewegen auch das Publikum auf die Art und Weise, die durch keine Musik, keinen Tanz und keine Schauspielkunst erreichbar wäre. Die Vorstellung ist sowohl durch die vorgeführten Handlungen als auch durch die Zwischenräume dieser Handlungen bestimmt. Sehr weit von nur einem "Mann der Handlung" entfernt, wie ihn Grotowski definiert, ist der Gestalter hier ebenso eine Person der Handlungslosigkeit. Oder, weniger, die Art der (geringsten) "Handlung" in diesen Augenblicken der (physischen) Handlungslosigkeit wiedersteht sich den Grenzen des Visuellen und Ausdrucks. Sie überschreitet die Kunst der Hand und des Fingens. Der berühmte Philosoph Nishida Kitaro (1889-1945) schien fast die Meinung von Zeami zu vertreten, wenn er den folgenden Vergleich anstellte: "Im Widerspruch zur Kultur des Westens, die die Form als Existenz und die Formung als das Tiefe betrachtet, stellt das Bedürfnis, die Form im Farnlosen zu sehen und die Klang als Klanglose zu hören, die Grundlage der Kultur Ostens dar".

Obwohl der Unterschied zwischen Ost und West kaum so entscheidend ist, hat man trotzdem in der traditionellen japanischen und chinesischen Ästhetik häufig bemerkt, dass die ausgedrückte Form nie wirklich die Form, sondern viel mehr das Formlose auszudrücken gedreht. Genauso wie beim Meiko, das seine poetischen Effekte aus Mangel an Bemühung und aus der Unendlichkeit seiner "Überschussbedeutung" zieht, ermöglicht uns ein Gemälde mit Yugen-abenheit übersetzt in diesem Kontext als die Feine Tiefgründigkeit oder Tiefe Reserve "den unendlichen Widerhall zu spüren", ohne auf die winzigen Einzelheiten zurückgreifen zu müssen. "Ein ähnlicher Vergleich kann angestellt werden zwischen der weiten, unbereinigten Fläche, die das Wesen eines solchen Gemälses bindet und dem visuell formlos-ausdruckslossten Augenblick des Noh Theaters, das Zeami als "das unbefindende Intervall" (senjimon) der Pause bezeichnet. Der Meister schrieb: "Die Kritik basiert oft auf der Idee, dass

„unbehandelte“ Teile des Intimus vorkommen. Das ist die geheime Zuordnung für den Darsteller. Nehmen wir an, daß es zwei Maße der Musik gibt, für die er entsprechende Stellungen und verschiedene Körperhaltungen annehmen muss. Die leine, die unbehandelt bleiben, beziehen sich dann auf das Intervall der Pause. Doch, es ist nicht gut, das dieser Plan für das eigene Bewusstsein sichtbar wird, denn sollte er irgendwie gestört werden, würde er zum Mauerwerk werden und so aufhören, unbehandelt zu sein. In diesem kuratösen Gleichgewicht, in dieser Sensitivität, wenn die Gedanken sogar für einen Arbeit verloren sind, verbandet das unbehandelte Intervall das von vorher mit dem, das folgt. Das ist an sich die Sensitivität, die der Genus der Kunst verleiht.<sup>45</sup>

## 1.4.1. Die Rolle des Geistes

Während die sich selbst als, ist eine Geiste mit Regeln, wie bereits angeführt, ebenso „im Zugang zu einem anderen“. Der Darsteller lässt niemals „das korrekte Gleichgewicht“ (Zusammenhang zwischen dem geistigen und physischen Handlungen oder zwischen der beabsichtigten und unbeabsichtigten Fiktion einer Vorstellung einer Art). Hierbei bezieht sich der Begriff „beabsichtigt“ nicht auf etwas, das von außen aufgetragen wurde oder auf vorgegebene Worte, sondern auf die Qualität, die entsteht aus einer Non-Geiste an sich einer „musikalisch zureichenden“ Non-Geiste. Außerdem beschreibt die Fiktion die Fiktion als eine Form der Dunkelheit, die die Vernunft beruhigt und dabei den Weg für die erneuerte Kreativität freimacht. Wie es ein Musiker aus einem ausgedrückten „Art-Ruhe“ das Gebotnis der Harmonie mit dem Lebensgefühl, der das Wesen aller Dinge darstellt.<sup>46</sup> Die Handlung und die Ruhe einander gegenüber zu setzen, da das Gebotnis sowohl von den gefüllten Flächen als auch von den unbehandelten bestimmt ist, die der Körper den Raum strukturiert kann, nur wenn er von ihm strukturiert wird, braucht die Vorstellung einer „Non-Geiste“ zwischen zwei Gebotnis „Non-Geiste“ gebracht zu werden.

Für Tonbeispiele heißt es, sie sind nicht ihre eigene Seele, was sie ihr Instrument sternen. Solches Sterben stellt eine eigene Vorstellung dar, und die Hörer müssen ebenso sich selbst auf die Musik einstellen, während sie die Art zu schätzen wissen, wie die Musiker in den Ton hineinsinken. Während die Musiker sich konzentrieren, sterben sie sich eben so auf das Publikum ein. Gewöhnlich haben sie kein Programm in den Händen und wissen nicht, was sie als Nachlass vorzuführen werden. Doch jedes Mal sind sie begeistert, ein bestimmtes Lied zu singen oder in einer bestimmten Art und Weise zu spielen.<sup>47</sup> Sie sind nicht außen einnehmen sich nicht innen einnehmen, das sind andere Pausenintervalle, die sich für viele Musikliebhaber oft als amüsantester Teil ausbreiten als das wirkliche Musikstück. Im

Prozess der Entzerrung wird das Thema mühelos zum Gedicht, das, was mit der Zeit entsteht, ist nicht die Suche nach der gegebenen Tonhöhe – das Standard-A, oder der vorher bestimmte korrekte Ton, der das universelle Maß an Perfektion in der Musiktradition des Westens ausmacht. Im Gegenteil ist das, was allmählich mehr aufsteht, wird, das „kuratöse Gleichgewicht“, durch welches, jedes mal anders, die Tonhöhe entworfen wird, die unter der Darstellung, Hören und Instrumenten gestellt wird. Einnehmen war das Wort von Peter Sellars, der sagte, ob nicht jede einzelne Darstellung im Prozess des Wanders eigentlich eine Probe wäre.<sup>48</sup>

Der Mann muss lernen zu schweigen.“ sagt die Romanschriftstellerin und Filmregisseurin Marguerite Duras. „Sie sind diejenigen, die zu sprechen beginnen, die für sich selbst und für andere Reden haben.“ Sofort haben sie die Frauen und die Extremisten gezwungen zu schweigen. Sie aktivieren die alte Sprache, nehmen die Hilfe der alten Art und Weise des Theaters in Anspruch um zu beibringen, zu erklären, diese neue Situation zu erklären.“<sup>49</sup> Das Stillsitzen auf das Schweigen – den Augenblick innerhalb und außerhalb der Zeit, nicht völlig unendlich, nicht völlig endlich – ist genau das, was dem Text ermöglicht zu pulsen und zu atmen. Im Frauenkontext ist die Wirklichkeit des Schweigens noch komplizierter, wegen der Tatsache, dass das Sprechen und das Lernen von der Sprache auf einmal zu Notwendigkeit wird, zur Entdeckung und zur Vermeidung. Denn die Sprache ist bekannterweise der Schauplatz sowohl der Entdeckung als auch der Vermeidung. Die Fraueninteraktion ist, den Worten Duras zufolge, häufig „aus der Dunkelheit“ gesetzt. Die Frauen leben in Dunkelheit gehandhabt. Sie können sich selbst nicht „nur kauen.“ So übersteht müde sie vielleicht „sein Einschlafen, was die Männer nicht nennen, die Dunkelheit zum Ausgangspunkt machen.“ Sie weiß vielleicht das Gleichgewicht auf die eigene Seite lenken müssen, um es zu finden.“ Und sie könnte sich auf einmal vor einem großen „unbehandelten Pausenintervall“ (einer Welt der Fiktion) befinden, in welchem eingeschlossene Terriblen mehr als je das Stillsitzen erfüllen. „Wenn ich schreie“, triffst Duras mit, „gibt es da etwas Schwaches, etwas übernimmt mich Inneres... Es ist, als könnte ich in ein wildes Land zurück. Nicht so gemeinschaftlich. Vielleicht bin ich vor allem, bevor ich Duras wurde, einfach nur eine Frau.“<sup>50</sup>

## 1.4.2. Die Rolle des Körpers

Wildes Land, wo das Schreiben ständig das Intervall der Stille erlangt. Wie sich, auch wenn das Reden nicht mehr dauert, die Worte immer noch bewegen, gehören im Echo der Frauenstimmen. Sie selbst auf den Unbekannten einnehmend, trifft Duras am Ende ihr einfaches Ich die Frau

In sich. Die unbesetzte Lücke wird zum stillen verhängten Übergangsraum, dessen Duft und Widerhall nur bedrängen können, daß man sie durch das kuratöse Gleichgewicht der Abstinenz vom Doppelgänger und dem Bedürfnis, alles mit zu kreieren auszusprechen spart. In den Rhythmen von Duras schwebt zum Beispiel diese Fiktion, die ihr Schreiben in einem ungeschützten Reden leben verleiht, einen Rhythmus, das sich innerhalb der innerlichen Zone der Stille bewegt, wo die Hörfähigkeit ausgesprochen wird und wo die Stimmen in die Echo der Wortfragmente eindringen können. Dieses Reden ist schließlich, weil es weder mit Erzählung beinhalten kann noch seine Vermeidung verhindern oder die Grenzen garantieren kann, die dadurch oder in ihm eröffnet werden.<sup>51</sup>

Der Kompass der Stimme und die Art und Weise, wie seine Art und Abwesenheit den Rhythmus musikalisch strukturiert, ist von großer Bedeutung, doch ist es selten in Klänge bis zu seinen

*Opaahl der Unterschied zwischen Ost und West kann so entscheidend ist, hat man nur, wenn in der traditionellen japanischen und westlichen Art und Weise, kann es, daß die Jungfrauen Form zu erklären, die Form, sondern nicht mehr, das Ich selbst auszudrücken, Gedächtnis*

Grenzen entwickelt. Die Arbeit mit Stimmen und die Arbeit mit Schauspielern ist nicht unbedingt dasselbe. Stimmen und Schauspieler bewegen sich in Räumen, die manchmal synchronisiert aufeinander treffen oder sich in der Synkope gegenseitig beeinflussen und manchmal nichts mit einander zu tun haben, aber durch den Transformativprozess, in welchem Effekte des Bruch wandern auf die Art, und Weise herausfordern werden, was die Meditationsweise der Haters eine ganze Klasse unzufrieden. Zuschauer/Hörer produziert, die sehen ohne zu sehen und hören ohne zu hören. Das, was dabei in Frage gestellt wird, ist nicht nur die Homogenität zwischen der Stimme und dem Bild, sondern auch die Aufhebung der sinnlichen und intellektuellen Fähigkeiten. Die Stimme ist der Atem. Ein Frauenstimm nicht außen geschaut, der Klang und die Farbe der Stimme sind in Wirklichkeit ein und das

selbe die Bewegung. Die Farbe hört man, wenn der Klang am schärfsten und am wenigsten hörbar ist, und umgekehrt, den Klang hört man, wenn die Farbe am hörbarsten und am wenigsten sichtbar ist. Im Bereich des realistischen Effekts des Filmbildes wird das Verhältnis zwischen der Stimme, dem Klang und der Stille umgekehrt und wird musikalisch.

Die Musik liegt sowohl in der Quelle der Kräfte als auch in der Art ihrer Aufnahme. "Terror ist im Lärm", bemerkt der Schlagzeuger Mickey Harg, "und in diesem Terror liegt die Kraft." (32) Der Name ist derselbe für diese andere Kraft, und die Kraft der Beherrschung des Lärms und des Rhythmus, Licht und Leben. Wo immer man hin schaut, sieht man Rhythmus. Jede

Wirklichkeit so zu erfassen, "wie sie ist", wurde bedeutet, das zum Objekt zu verurteilen und nichts der Fantasie zu überlassen. Dionys Mascolo betraupet "Das Kino war dunkel geboren, weil es in der Nacht geboren wurde ... es ist dunkel wie die Nacht" (34). Also, außer wenn sich das Bild von seinem natürlichen Zustand befreit, erlangt es keine Resonanz und muss sich belien - das heißt, unmusikalisches, also leides. Das Schaffen beruht nicht nur auf der Verformung oder Erfindung eines Charakters in einer Situation, sondern viel mehr die Aufzeichnung neuer Verhältnisse zwischen Menschen und Dingen, wie die einzelnen Alles liegt im Unterdrücken, Verschieben und erneuten Artikulieren der Intervalle. Doch, wie Dekai heilig warnte, können die Intervalle nicht gelöst werden. Die Musik ist das Bildes-Klanges der Stille beibehalten, das wiederholt, stimuliert und das Auge des Licht, zum Beispiel, entleert, bedeutet, sich drastisch in den intensiven Zustand der Nacht zu versetzen und der Neugier zu versetzen und dabei völlig die Gleichzeitigkeit der Körper und Bewegungen zu leben, und ebenso in der Lage zu sein, den Augenblick in der Gegenwart zu überbieten. Das Hineinfallen gedehnt also auf dem Wut, zusammen und hinter dem Bruchstück zu sehen, sich vorstellen, was gegeben ist vor notwendig. Unbedeutend, also unbegrenzte Überforderungen in einem begrenzten Rahmen tragen.

Das wahre Antagonismus der Poetischen ist nicht das Prosaische, sondern das "Stereotype", das sich als Roland Barthes in Zenon, Chien, Risho, Grotowski, Cunningham, das Tambourinier, Dada und die Liste ist nicht zu Ende. Der poetische Sarang kann durch die selbstverleugenden Verbindungen zwischen den Namen und Beispielen kaum erschaffen werden. Um neue Verhältnisse zu erzeugen, wird ein Raum eröffnet, der umsetzt wird bleiben müssen trotz der zahlreichen Einwirkungen auf unterschiedliche Bereiche, die ihn durchkreuzen. Es gibt wirklich kein größtes Gegenteil zum Poetischen als das Stereotype, das nicht unbedingt falsch ist, sondern viel mehr eine verminderte Vorstellung der verschobenen Realität. Die konstante Herausforderung in Bezug auf das Stereotype ist genau das Voraussetzung der Vorstellung ohne die Einschränkung auf die zum Teil zur Vorstellung zurückzuführen muss das Potenzial der Form, sie zu verlassen, beständig sein und in Bewegung gebracht werden. Die Herausforderung ist also das Versetzen der Zuschauer in ein Verhältnis zum gefühlten Subjekt - nicht wie wenn man sie unangenehm einigen waschen und Autisten Gewandheiten aufnehmend (den Klängen), sondern wie wenn man sich blindlings erfindend eigenen unvorhergesehenen Eindrücken und Gefühlen stellt. Um den Filmemacher Robert Bresson zu zitieren, "Die Schönheit ihres Films wird nicht in den Bildern (positiv)

darstellt) liegen, sondern im (Ausgesprochenen, das er aussprechen wird)" (35).

Die Geschichte lautet so: als Risho seinen Lehrer und Schüler Sennos Kyōroku fragte, warum er die Mälerin sagte, sagte dieser, "wegen der Poesie." Und warum magst du die Poesie? fuhr Risho fort. "Wegen der Mälerin", antwortete Kyōroku. Risho schenkt angeblich, hier die glückliche Schlussfolgerung Rishos zu erwähnen und zu sagen, dass es, die Verführerische Tradition verbindet, ist selbst schändlich, wenn man viele Errungenschaften hat, angemessen ist, sich auf in einer von den vielen Künsten auszuzeichnen" (37). Doch, was kann "sich auszeichnen" im Kontext der "Sinnen. Eine Zwischen der Wirklichen und Unwirklichen" (Morosemon) bedeuten? Vielleicht kann nach ein Beispiel an sehr bekannten Fall von Jean-Luc Godard gefunden werden, in dem der Filmcharakter, der ständig ablehnt, der westlichen Tradition der spanischen Ausstattung zu sein, im Namen der Reinen Vision oder der Kommunikation, ein sich gegenseitig ausschließendes Verhältnis zwischen dem Schreiben und Malen oder zwischen dem Verbalen und Visuellen. Für diesen sehr fetischisierten Knoggen (der Linken) ist das "Unmöglich" das, was die Menschen nicht sehen und wirklich. Die Kamera zeigt "nur einen Augenblick" - manchmal mehr und manchmal weniger kraftvoll als andere (off-camera) Augenblicke.

Nachward gesagt über das Filmwerk von Godard, das dem Filmprodukt stellt, um einen Erfindungsprozess vor den Zuschauer zu erweisen, vor allem als eine Produktionskonzepte. Seine Drehbücher, immer als Film- und Problemstellung geschrieben, beinhalten amülierten Aktionen vor und hinter der Kamera, innerhalb und außerhalb der Vorstellung. Seine außerordentlich konträre Interaktion mit den Schauspielern wird als "falschlich" und "verworfen" sowohl verurteilt als auch gelobt, da die Rollen, die sie spielen sollen, nie vor der Vorstellung existieren und die Schauspieler nie wirklich wissen, was sie im Augenblick der Vorstellung herstellen. Was man über die Aufnahme der Tante von Cunningham sagen kann, bezieht sich sehr wohl auf die Filme von Godard in den mannigfaltigen Verhältnissen zur Welt bieten diese Interaktionen zwischen Dantel mit dem Publikum an, dass die Erfahrung jedes Zuschauers und jedes Darstellers einzigartig wird, nicht nur deshalb, weil die Personen unterschiedliche Hintergründe haben und in unterschiedlichen Gegebenheiten leben, sondern auch deshalb, weil jeder von ihnen buchstäblich einen anderen Tarif für geschlechtlich-orientierungsmacht hat. Die Einwirkung der Teilnehmer einander definieren, ist jede Reaktion eine Vorstellung an sich. Über die Frauenverstellungen in Filmen von Godard zog Julia Krieger die folgende

*Die Unmöglichkeit des Bildes -  
Klanges - der Stille beizubehalten, das wiederholt, stem  
müht und das Auge das Licht,  
zum Beispiel, entleert,  
bedeutet, sich drastisch in den  
intensiven Zustand der  
Nacht zu versetzen und der Neugier  
zu versetzen und dabei völlig  
die Gleichzeitigkeit der Körper  
und Bewegungen zu leben,  
und ebenso in der Lage zu sein,  
den Augenblick in der  
Gegenwart zu überbieten*

physische Krankheit ist in Wirklichkeit eine musikalische Unbegreiflichkeit. Die Veränderung der der Bestandteile des Lärms, und wie die Reflexion der Kraft bleibt die Lärmkontrolle grundlegend politisch in einem musikalischen Verhältnis, in welchem alles einem rhythmischen Wort hat, hat ein Bild oder ein Klang immer das Potenzial, anders zu sein, als es ist. Deshalb, obwohl das Kino ein sehr geschützter Totraum sein sollte, kann Dantes Ideen Filme wegen des Risikos dem Zuschauer immer das Gefühl verleihen, an der Geburt des Kinos teilzuhaben) trotz dem beständigen "Ich kann diese Filme nur deshalb machen, weil mein Kino kaum als Kino existiert. Die Ebene der Perfektion, die das Mainstream Kino anstrebt (in seiner Benutzung der geschiedenen Techniken mit dem einzigen Ziel, die Ordnung zu beibehalten), ist in das gesamte Festhalten an den vorherrschenden Gesellschaftsregeln exakt eingepreist" (3).

Alles zu zeigen, um die Operation des Nähens mündend zu deuten, und die



Schlafelagerung "Sein beschränkte Bestreben ist nicht, eine Lösung vorzuschlagen, sondern durch Andeutungen zu zeigen, wie es wirklich zu erfolgen. Selten hat sich das Bild so sehr der Fiktion genähert."<sup>12</sup>

Die "felde Gestalt" von Godard im Filmraum (dargestellt, zum Beispiel, in der Art wie ein Violon mit seinen Fugen durch den Raum schwingt, wie Menschen und Autos auf einmal das Bild betreten, wie sie radios in alle Richtungen lauten oder gewaltig miteinander zusammenstoßen) zeichnet sich durch die Benützung von mehr als nur einer Art und Weise aus, um die Grenzen, die das Kino einmischen, zu öffnen. Sie hat viele Dimensionen verdient, einschließlich derjenigen über "Beethoven, der einen Film mit zwei Violinen, einer Viola und einem Violoncello komponiert" oder der über den Maler, dessen Farbkombinationen "so präzise, doch so vernunftlos" sind. Eine Anekdote, erzählt vom Maler Bernard Dufour, sagt, wie sich Godard mit seinen "Gensd'arm" aufkündigend fortbewegt. Einmal war Dufour eingeladen, das Studio von Godard in Genf zu besuchen und dort zu zeichnen, während Godard seine Arbeit am Rasen aufnahm. Dufour kam nur mit seinem Werkzeug und kann heute in wie Poussin zu zeichnen anfangen, bat ihn Godard, mit der Videokamera in der Hand, mit geschlossenen Augen zu zeichnen. Dufour nahm die Herausforderung an und begann eine neue Zeichnung des Soldaten in Mäntel der Armee. Wie erwartet, war seine rechte Hand erfahrener, als die linke. Er hielt die linke Hand auf die Brust, um sie zu steuern, und schaffte es, präzise die Zeichnung zu Ende zu machen, indem er mit seiner linken wieder das Gedächtnis fand, die Muskulatur der entsprechenden Position der rechten Hand. Dufour musste dann schlussfolgern, dass diese "perverse Kindlichkeit" und das wahrnehmbare Projekt, einen Maler mit geschlossenen Augen malen zu lassen und dabei sein Wesen zu negieren, nicht nur zu einer ausgearbeiteten Forderung des eigenen Werks Godards wurde, es

"schluderte ebenso plastisch die ewigen Stunden der Erwerbung des Wissens rein mechanisch, die nur in der Entdeckung des 'ich weiß nicht' oder 'ich kann nicht' enden konnten".<sup>13</sup>

Eine neue Art zu schreiben, also auch zu fühlen. Die Ästhetik verweist starrs darauf, dass "das auszusprechen" in der Rückkehr in das wilde Land" bedeutet, dieses künstlerische Gleichgewicht der Darstellung zu begründen, diese unheimlichen Zeiten zu bezeugen, die das erlittene Wesen im Nichtwissen bleibt, zu leben und leben zu lassen (Einfluss Änderung und Beständigkeit). Dort, wo die Inter-Kunst/Inter-Kulturen nicht die Akkumulation oder das Schmelzen der vorher identifizierten Gegenstände, Kompetenzen und Grenzen einschließen, sondern die Entdeckung verschiedener Gegenstände, die durch neue mannigfaltige Kompetenzen in verschiedenen Situationen in verschiedenen Kulturen hergestellt wurden. Es wird etwas geboren, das die institutionell-professionelle Aufteilung zwischen "malen" und "schreiben" Ort und Weir außer Kraft setzt. Diese neuformierte-formlose Servitut beinhaltet in Wirklichkeit die Spur eines alten Begriffs: der Neugier. Ein Begriff, der sich immer wieder neu materialisiert und dementsprechend die Mannigfaltigkeit der Kontexte und die Besonderheiten der Umstände beinhaltet. Breton schreibt "Ich träume über meinen Film, der unter dem Blick allmählich die Form bekommt, wie ein ewig frisches Segelboot eines Malers", und Godard schreibt "Das Kino ist die Kunst der Musikalisierung mit dem Malen".<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Zitiert in "The Book of the Way of the Highest Flower" (Shikado-shō), in Sources of Japanese Tradition, ed. R. T. T. de Vries & D. Keene (New York: Columbia University Press, 1954, 1962), S. 201.

<sup>13</sup> Ibid., S. 203-202.

<sup>14</sup> Eine Mitteilung magisterlich durch die Arbeiten von Kaku: Matsuo Bashō, "The Night Crane" in

Sources of Japanese Tradition, S. 498.

<sup>15</sup> Zitiert in Sugawara Chōshū, "Genshōki Blues: The Truths from Genshōki Blues to Fūfū Arts" (The Drama Review [1966] Vol. 10 No. 1, Frühling 1961, S. 106).

<sup>16</sup> Zitiert in Matsuo Bashō, Matsuo Bashō (Japan: Kodansha International Ltd., 1970, 1982), S. 183.

<sup>17</sup> "The Right Gate" S. 498.

<sup>18</sup> Vergl. Daisetsu T. Suzuki, Zen and Japanese Culture (New Jersey: Princeton University Press 1970, 1973) S. 224-25.

<sup>19</sup> Empire of Signs, Übers. R. Howard (New York: Hill & Wang, 1962) S. 66-76.

<sup>20</sup> Zen and Japanese Culture, S. 228.

<sup>21</sup> Zitiert in Susan Leigh Foster, Reading Derrida: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance (Berkeley: University of California Press, 1984) S. 25-26.

<sup>22</sup> Journal of Japanese Traditions, S. 286.

<sup>23</sup> Ibid., S. 291.

<sup>24</sup> Zitiert in Philosophy of Painting by Shō Tō, S. 12.

<sup>25</sup> Zitiert in Matsuo Bashō, Zitiert in Erik J. Crozier, Philosophy of Painting by Shō Tō (New York: Modern Publishers, 1978) S. 15.

<sup>26</sup> Zitiert in Kaku Kurokawa, Philosophizing Japanese Space (New York: Weatherhill, 1984), S. 66.

<sup>27</sup> Zitiert in Khan, Maki, [Glossary], California: Hunter House Inc., 1989) S. 13.

<sup>28</sup> Vergl. Ibid., S. 38-39.

<sup>29</sup> Zitiert in Richard Trawick, "Peter Sellars Rehearses Pagan", The Drama Review (1984) Vol. 31 (Fall, Frühling 1986), S. 71.

<sup>30</sup> Marguerite Duras, "Smothered Creativity", New French Renaissance, An Anthology, ed. E. Marks (U. of Connecticut: University of Massachusetts Press, 1980) S. 111.

<sup>31</sup> "From An Interview", ibid., S. 118-26.

<sup>32</sup> "Between the Waves and the Images", in Marguerite Duras, Duras by Duras (San Francisco: City Lights Books, 1987) S. 147-48, original italics.

<sup>33</sup> Derrida, "Deconstruction: A Journey into the Spirit of Formations" (San Francisco: Warner, 1980), S. 12.

<sup>34</sup> Duras by Duras, S. 120.

<sup>35</sup> Zitiert in Maki, "Birth of 'Voyage' in 1984", S. 135.

<sup>36</sup> Roland Barthes, The Responsibility of Aesthetics: Critical Essays on Aesthetics and Representation, Übers. R. Howard (New York: Hill & Wang, 1982), S. 124.

<sup>37</sup> Robert Breton, Retour sur le cinématographique (Paris: Gallimard 1978), S. 123. (Meine Übersetzung und Italien).

<sup>38</sup> Sources of Japanese Tradition, S. 498.

<sup>39</sup> Julia Kristeva, "Les Récurrences de la délia du plaisir", Art press, Hors Série No. 4 (Décembre 30 Janvier 1984), S. 21. Für vorherige Zitate von Godard, vergl. Jean-Luc Godard, "La Carrière du sujet", ibid., S. 12-16.

<sup>40</sup> Bernard Dufour, "Les Récurrences de Godard", ibid., S. 25-31. Die "Beethoven" Beschreibung, die bereits bei Jacques Derrida erwähnt wurde, ibid., S. 62.

<sup>41</sup> Notes sur le cinématographique, S. 128.

<sup>42</sup> Zitiert auf der letzten Seite der endgültigen Ausgabe der Art press.

Aus dem Englischen von SANJA DODOV

Book 1: Malte  
A Tale of Love: 1992

Book 2: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 3: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 4: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 5: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 6: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 7: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 8: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 9: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 10: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 11: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 12: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 13: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 14: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 15: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 16: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 17: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 18: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 19: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 20: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 21: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 22: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 23: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 24: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 25: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 26: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 27: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 28: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 29: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 30: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 31: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 32: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 33: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 34: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 35: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 36: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 37: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 38: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 39: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 40: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 41: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 42: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 43: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 44: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 45: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 46: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 47: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 48: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 49: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 50: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 51: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 52: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 53: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 54: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 55: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 56: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 57: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 58: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 59: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 60: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 61: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 62: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 63: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 64: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 65: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 66: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 67: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 68: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 69: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 70: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 71: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 72: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 73: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 74: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 75: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 76: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 77: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 78: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 79: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 80: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 81: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 82: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 83: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 84: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 85: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 86: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 87: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 88: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 89: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 90: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 91: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 92: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 93: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 94: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 95: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 96: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 97: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 98: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 99: Malte  
A Tale of Love: 1992  
Book 100: Malte  
A Tale of Love: 1992



# Wiederherstellung des Verhaltens: ein Blick auf den Südostasiatischen Labor 1996

Yong Yoon-ah

**E**nde 1996 fand das sechswöchige Südostasiatische Labor (SEA Lab) in Theatreworks statt. Die ersten zwei Wochen gab es einleitende Workshops in Gamelan und Maske aus Bali, und alle Teilnehmer, d.h. alle Schauspieler, Tänzer und Musiker mussten sie besuchen. Bis Dezember versammelten sich in Singapur 50 darstellende, sich mit Musik, Tanz und Theater beschäftigende Künstler aus Indonesien, Thailand, Vietnam, Malaysia, Singapur und Japan. Daraufhin begann das vierwöchige Lab-proper. Das SEA Lab ist ein Teil des Flying Circus Project-Programms, das zum Ziel die Untersuchung der zwischen traditionellen Künste für das 21. Jahrhundert hat. Es gibt zwei Aspekte zu diesem dreijährigen multidisziplinären Untersuchungs- und Entwicklungsprogramm:

Zu untersuchen, wie die zeitgenössische Kunst durch die Nebeneinanderstellung mit der traditionellen Kunst zu revitalisieren, anzuschließen, und zu regenerieren ist.

Zu untersuchen, wie die traditionellen Künste dem Fortgang der Modernität widerstehen können, ohne in die [Museumskunst]abzulegen.

Schließlich hofft das Labor, dass die in der traditionellen Kunst verwurzelten

Künstler anpassungsfähig genug sind, zeitgenössische Kunstformen hervorzubringen, die die traditionelle Kunst ins neue Millennium rücken wird. The Flying Circus Projekt setzt voraus, dass die Künstler aus verschiedenen Generationen/Welten kommen, obwohl sie aus der gleichen Kultur und ethnischen Gruppe sein können. Das ist auf die zeitgenössischen malaischen Künstler anwendbar, die die malaische Kampfkunst/Tanz - silat - nie gelernt haben, oder auf den zeitgenössischen Thai-Tänzer, der nie den Thai-Maskentanz gelernt hat. Zweitens kann der Künstler aus einer völlig anderen Kultur kommen, wie z.B. ein Künstler aus Singapur, der die vietnamesische Oper liebt. Dieses Projekt wurde zum Großteil von der Japan Foundation's Presentation of Traditional Arts of Asia Subvention finanziert. Präservation schließt die Möglichkeit nicht aus, dass die traditionellen Künste in die gegenwärtige Kunst als Katalysator oder als Samen hinentreten. Präservation heißt nicht unbedingt Konservierung ohne Transformation oder Veränderung, sie kann auch die Wiederentdeckung der Form bedeuten.

Im ersten Jahr des Projektes, das SEA Lab, gab es Workshops in rindik, zlat, Minangk Tairi (Indonesien, Sumatra), Maskentanz (Bali, Indonesien), Gamelan,

javanisches Sengen (Jawa, Indonesien), vietnamesische Oper (Moi chon), Thai-Maskentanz, Thai-Kampfkunst und Waikentanz, Thai-Klassiker Hofkinst, oigong Shashen-Kampfkunst, und noch Theater im zweiten und dritten Jahr hoffte man, dass indones. Kora, Myanmar, China, die Philippinen und Papua Neuguinea teilnehmen würden.

Das SEA Lab konstituierte einen ritualen De- und Rekonstruktionsprozess. Die Dekonstruktion geschah auf zwei Ebenen: Dekonstruktion des täglichen Körpers des Künstlers und Dekonstruktion des traditionellen Tanzeis in Verhältnisse streifen, die in verschiedenen Gesteinsarten ideologisch werden konnten. Ganz allgemein in geschopft wurde ein rituellen Ausdrucksprozess. Abstraktion, Dekonstruktion, Rekonstruktion und Reintegration.

Die Abtrennung von Workshopgruppen wurde durch einen ersten in Stunden dauern Tag mit vier verschiedenen Klassen oder kreativen Workshops an einen Tag geschult. Teilnehmer, Lehrer, Schüler mussten die SEA Lab essen, essen, denken, schlafen und von ihnen trinken. Der Tag bestand meistens aus der körperlichen, oft zur Durchführung führenden Arbeit. Die aufwendigen Teilnehmer wurden zusammen, und die ihre Herkunft jeweils weit entfernt von dem Workshop Treffpunkt war, wussten die werden im Labor. So wurde eine dem Druckkörper ähnlichen Situation geschaffen. Ein Thai-Musiker beschrieb sie sogar als ein "unzufrieden" Milieu. Oft beobachtete die Lehrer anderen, um den Unterricht zu beobachten, Austausch und Dialoge fanden in den zufälligen Umgebungen statt - während der Mittagspausen, in den Gängen - wir lebten zusammen. Es gab nichts Besonderes zu tun, als die Kunst zu sprechen, zu lernen und zu schaffen. Es gab nur wenige Ablenkungen - das Essen wurde nämlich herangeführt. Jeden Morgen um 9 Uhr wurden die ausländischen Teilnehmer mit dem Bus zum Workshop, und jeden Abend, gegen Mitternacht, zurück zu ihren Wohnheimen gebracht innerhalb von 10 Stunden waren sie zurück im Labor, der neuen Tag und das neue Programm anzufangen.

Die Workshops waren unterschiedlich und es gab Tag wurde der Teilnehmer vier unterschiedlichen Kulturen ausgesetzt. Absichtlich war es so gedacht, um eine Atmosphäre zu schaffen, in der das Gelehrte nur ein Vorgeschmack des Realen war, der den Ausgangspunkt der Kreativität bilden sollte. Die traditionellen Kunstformen wurden im Unterricht ständig von den Lehrern kontextualisiert und der Dekonstruktion der ganzen SEA Lab-Tänzer gegenüber gestellt. Dies führte die Teilnehmer an die Grenzen von einem Grenzraum, wo die Bewegung von kulturellen Wurzeln der Form bestand, ohne sie zu belasten. Die Tänzer wurden in eine Situation gebracht, in der sie aktiv gefordert waren,

den, das kulturelle Gepäck empfinden zu travestieren. Im Ganzen war die SEA Lab Erfahrung besonders stark, da viele Teilnehmer fern von ihrer Heimat, ihren Familien, Freunden, Eltern, vertrauten Milieus waren (im Sinne der Teilnehmer waren verschieden). Diese fruchtliche "Verbindung" schuf einen Raum, der uns zwang, unser Selbst aufzugeben, um das Andere zu schaffen. Die "Verbindung" stellte unsere Aussehen, unser Verständnis von uns selbst und der Außenwelt in Frage.

Das SEA Lab brach die meisten von uns an die Grenzen unserer Kulturen, unserer Ästhetik, unseres physischen Selbst. Der Körper befand sich aufgrund der äußeren körperlichen Natur des Labors in einem ständigen Schockzustand. Genau vor dem Ende, indem er sich mit dem Morbus Band der Kulturen herum-schlug, Die Teilnehmer waren vom Labor oft zu erschöpfen, um sich noch intellektuell auseinanderzusetzen zu können. Stattdessen geniet der Körper in den Mittelpunkt des Interesses. Das war dadurch, denn ich glaubte, der Prozess baute auf der Mundlichkeit, auf dem Körper als der Quelle von Erinnerungsmöglichkeiten/Kultur, auf nonverbalen und nicht-rationalen Kommunikationsmodi. Das Interesse an Geschrieben war gering, "etwas tun, um es zu verstehen" wurde betont. Eigentlich musste man spezifische Zeitblöcke schaffen, um den Teilnehmern zu ermöglichen, Informationen erfolgreich zu verarbeiten. Dieses Verarbeiten geschah durch den Körper, als die Künstler ihre eigene Recherche und Analyse durch die Physisch-Welten präsentieren mussten.

Innerhalb des SEA Labors wurden an den ersten 10 Tagen die Muster von den Tänzern und Schauspielern abgetrennt, als sie sich darstellten, die unterschiedlichen Kunstformen zu rekonstruieren. In den letzten zwei Wochen gab es kombinierte Improvisations-Sessions, in denen die Musiker, Tänzer und Schauspieler einander stimulierten und provozierten, um kreativ zu werden. Bis zur letzten Woche gab es eine Art Abtrennung zwischen den Lehrern und Schülern. In den ersten drei Wochen waren sie in ihren Lehrer- und Schülerrollen fest verankert, in der letzten Woche schlossen sich die traditionellen Lehrer den Schülern in der kreativen Zusammenarbeit als Fellowkünstler an.

Außer der Dekonstruktion des alltäglichen Körpers und des "bestimmten Körper" Aufbau, entwickelte die Ausbildung in den traditionellen Künsten auch eine generative Grammatik, die kreativ benutzt werden konnte, um eine körperliche Sprache für den Rekonstruktionsprozess zu erfinden. Durch diesen De- und Rekonstruktionsprozess ergab sich aus dem Sprungbrett der traditionellen darstellenden Künste eine interkulturelle

Darstellungssprache. Scheinbar nannte diesen Prozess die "Wiederherstellung des Verhältnisses".

Wiederhergestelltes Verweisen ist lebendiges Verweisen, so betrachtet, was der Regisseur einen Filmreiter betrachtet. Diese Verhältnisse können geordnet oder rekonstruiert werden, sei es von den zufälligen Systemen (sozial, psychologisch, technologisch), aus denen sie entstanden sind, unabhängig. Die ursprüngliche "Wahrheit" oder "Quelle" des Verhältnisses kann verloren, ignoriert, oder bestritten werden, sogar wenn diese Wahrheit oder Quelle anscheinend gezeigt und beobachtet wird. Wie dieser Verhältnisse streifen geschaffen, erfunden oder entdeckt ist, kann unbekannt oder verborgen, ausgetrieben, oder von Mythos und Tradition verzerrt sein. Ursprünglich ein Prozess, gebracht in einem Probenprozess, um einen neuen Prozess herbeizuführen, eine Darstellung. Die Verhältnisse ändern und selbst aber noch kein Prozess, sondern die Dinge, Gegenstände,

*Das SEA Lab konstituierte einen ritualen De- und Rekonstruktionsprozess. Die Dekonstruktion geschah auf zwei Ebenen: Dekonstruktion des täglichen Körpers des Künstlers und Dekonstruktion des traditionellen Tanzeis in Verhältnisse streifen, die in verschiedenen Gesteinsarten ideologisch werden konnten. Ganz allgemein in geschopft wurde ein rituellen Ausdrucksprozess. Abstraktion, Dekonstruktion, Rekonstruktion und Reintegration.*

der "Stoff". Wiederhergestelltes Verweisen kann langdauernd sein, so wie in einigen Orchestern oder Ritualen, oder es kann kurzdauernd sein, so wie in einigen Gesellschaften, Tänzen und Rhythmen (1985: 35).

Das ist in gegenwärtigen kreativen Laborsessions sichtbar, die von Prof. Kristen Jit und ich gehalten wurden. Während dieser Sessions sollten die Tänzer Verhältnisse zwischen verschiedenen traditionellen Tänzen gebrauchen, um "Präsentationen des Selbst" zu schaffen. Jeder hatte zwei Präsentationen, die "Heiße" und die "Kühle". Die Teilnehmer änderten und rekonstruierten das Grundvokabular von vietnamesischen Kampfkunst, indem sie traditionellen Minangkabau-Tanz, in welchem die Tänzer die stat-Bewegungen in Konstellationen darstellen, den galambang, einen willkommenen Wechselzustand aus der Minang



Therese Wörz:  
The Many  
Gurus Project

Kultat, Grundbewegungen der Gurmang Sakti Dance Company, die schon eine Neuerfindung von zentrisch und sehr weit, und von dem Affenarmwedeln zur dem Thai-Maskentanz, hat aber. Diese Bewegungen wurden aus ihrem Kontext gerissen, um ein selbständiges Leben zu erhalten. Indem der Verhaltensresten in einen neuen Kontext gesetzt wurde, wurde die traditionelle Quelle zu einer generativen Grammatik für den Selbstausdruck, zu einem das neue Leben gestaltenden Rohstoff. Bei den ersten Sessions Ende der ersten Woche, sind die Teilnehmer schnell zu der Schlussfolgerung gekommen, das Darstellungsge aufzugeben, und stattdessen eine Position des Untersuchens und der Redebeide zu finden.

Interdisziplinäre identifizierten sich viele Künstler mit den explosiven Bewegungen der Gurmang Sakti Company. Ihr Vokabular von kudo kudo (Stellungnahmen, Grundstellungen), jittungka (alle Positionen), nembu (kurze, scharfe Schritte), tendangan (kudo), gelek (Twists, Drehbewegungen), gufeng (Torsionsbewegungen), jatach (Sturzbewegungen), und natuu (Atmen) war sehr populär. Vielfach war es deswegen, weil das Vokabular so umfassend schien, besonders die der ganze Körper auch als ein Musikinstrument gebraucht wurde. Die Tänze wurden durch kinästhetische Schlage auf unterschiedliche Körperteile erzeugt. Es ist bemerkenswert, dass die Gurmang Sakti Vokabular schon eine Neuerfindung von sila und nanda ist. Die Tatsache das Gurmang Sakti Workshop war nämlich "Die Wurzel durch die Weltbewegung zu bewegen: eine traditionelle Art zu bewegen, eine ganz neue Art zu bewegen wurde die Gottsprache der "Selbstrepräsentation"; manchmal zweimal neu erfunden. Es demonstrierte, dass der Prozess des wiederhergestellten Verhaltens ein Recyclingprozess ist: "Wieder zu verwerten, wieder zu verwenden, zu sprechen und zurückzuführen nach Wurzeln zu suchen." ist zu miszellen (Schechner 1993: 15). Die meisten Teilnehmer haben sich bei der ersten

Session nicht mit der Link von hat oben, das viel instabiler war, befasst. Sie bevorzugten stattdessen die mehr stabilisierte Gottsprache.

In der zweiten Phase hatten die Teilnehmer die Aufgabe, die Vor- und Nachteile von ihren gegenwärtigen das Selbst repräsentierenden Gesten und Bewegungen zu identifizieren oder zu substituieren. Die Art und Weise, wie der Künstler mit dem leeren Raum und den Lücken umging, die sich als Gesten- oder Verhaltensresten ergaben, wurde besonders betont. Der Teilnehmer untersuchte diese Substitutionen, als er das Selbst präsentierte. Der Geist und der Körper funktionierten gleichzeitig und dieser Verarbeitungsprozess war allen erlebbar.

Das war die Grundlage der gegenwärtigen Sessions, die De- und Rekonstruktionen von Gesten- und Verhaltensresten. Um diesen Kreativitätsprozess besser zu verstehen, waren die Künstler gefördert, die Bewegungen, verschiedene Tänze, sogar die Bewegungen, Neigungen und Strides einzelner Künstler zu analysieren. Diese führte zu einer spannenden Recherche während der zweiten Woche, in der die Teilnehmer sila und Thai-Maskentanz zu untersuchen hatten. Sie mussten die Gefährden ihres Tanses artikulieren, indem sie sie in unterschiedlichen unterschiedlichen Prinzipien dekonstruierten. Dieser Artikulations- und Dekonstruktionsprozess sollte zum Hauptwerkzeug der Neuerfindung im Labor werden. Nach der Analyse von zwei Tansen sollten die Teilnehmer die Prinzipien über Kreuz anwenden, d.h. die Prinzipien von Thai-Maskentanz wurden auf eine sila-Bewegungssequenz angewendet und umgekehrt. Das führte zur Transformation der Bewegungsqualitäten des Tanses selbst.

Analysieren + + Positionen + + Kreuz anwenden + + Neuerfindung

DEKONSTRUKTION

REKONSTRUKTION

Einige Teilnehmer wandten diesen Prozess auf agaghi, shadin und naha-Bewegungen an.

Um diese Untersuchung verstehen zu können, werden wir einen Blick auf zwei traditionelle Klassen werfen. Prit Indra artikuliert acht Prinzipien des sila: tagak (aufrechtstehen, Stützannahme, Gleichgewicht und Haltung), tagun (Anschauung), kaku (Bewegungsgemächlichkeit, sich schrittweise bewegen), gaku (Taktik, das Gefühl für Nichtsichtbares), gilik (Bewegung), jangkhu (Raus, das Raumes bewusst sein), pandang (schauen), kaku (der Augenblick zum Augenblick). Diese acht Prinzipien schaffen ein Gesamtgefühl vom Bewusstsein und der Mervorteile. Die Methodologie des Thai-Maskentanzes war

wesentlich anders, die Prinzipien waren nie artikuliert. Der Thai-Maskentanzmeister Kun Chubong, war viel holistischer in seiner Lehrmethode. Er ging ganz von vorne an, die Teilnehmer zu beläuen, von kulturellen Ritualen, wie z.B. die Begrüßung des Lehrers, die Begründung des Unterrichts, die Verhörung der Masker. Er war ein Beispiel des traditionellen Lehrens, der den gegenwärtigen Künstlern die mündliche Tradition übermittelte, welche oft nicht nur die Ästhetik, sondern auch die Soziologie, Kosmologie und Weltanschauung verkörperte. Für ihn ist es nicht nur eine Darstellungsform, sondern das Leben in der Kunst, die zu teilen und zu vermehren ist. Diese Einstellungen wurden auch mit modernen Ausbildungsmethoden kombiniert, wie z.B. Videoaufnahmen oder die Anpassung der Aufnahmegeräte an die Teilnehmer, die aus verschiedenen Disziplinen und Kulturen kamen. Letztlich wendete Kun Chubong die Körper gegen Körper Übertragung als Ausbildungsmethode an, wobei er auch der Wiederholung bediente. Den Tans lehren heißt, den Tans bis zur Vollkommenheit wiederholen. Das Interessante war, dass diese uralte Methode funktioniert hat. Hynd und die Künstler geduldriger geworden und langsam erfüllte die Körperlichkeit ihre geistigen Zustände und strikte Wiederholungsmethodologie, und die Teilnehmer fanden Unterschiede, Persönlichkeit und Freiheit.

Diese neuerfindenden Verhaltensweisen oder Gesten wurden manchmal weiter von anderen Vorstellungen von ästhetischen Performances verarbeitet. Vor allem gab es den Prozess des "Umlebens von Tans in den Geist". Diese Verhaltensresten wurden im "geringen Auge" des Künstlers dargestellt. Dies führte einem zu einem inneren Fokus, andererseits zur Improvisation, was oft die Ausdrücke um den Künstler schuf, und beruht auf kuse aus dem nob-tsehr. Kuse ist ein fröhlich, normalerweise von dem sila oder nob-Hauptcharakter gefordert, eine wichtige Szene, die oft den Höhepunkt in nob-Performances darstellt. In kuse wird gewiesen, während als in Sila-Zentrum bewegungslos ist. Während des Chorgesangs, der die Geschichte erzählt, und begleitet von Klängen der Instrumentalmusik, tendert sich allein mit seinem Herzen, und begleitet sich jenseits des Sichtbaren, um den höchsten Ausdruck zu erreichen. Kigaga wird geboren, wenn das Gewandhaare akkurat, konzentriert und auf Wesentliches reduziert ist. Dann wird am deutlichsten in Zeams Feststellung über Schauspielern: "Wie (der Schauspielers) nicht tut, ist von Bedeutung." (Kosman, 1987: 73). Ein anderer Prozess war die sila (die Transformation der Art (theo-Künstler, als sie die menschlichen und weltlichen

Rollen vertauschten. Die Transformations waren oft einfach, aber sie drückten die wichtigsten Veränderungen in Gefühlen, Geschichten und anderen Polaritäten (z.B. warm/kalt) aus. Diese Transformations waren oft überraschend, obwohl ihre Effekte schon längst erzeugt worden waren, mit so wenig Energieverbrauch wie möglich. Die Veränderungen der Innerlandschaften führten zu Veränderungen in der äußeren Körperhaltung. Es wird suggeriert, die Geist-Körper-Trennungslinie sei durchlässig, und beides sei beeinflussbar. Das Interessante daran ist, dass Geist und Körper als Kontinuum zu funktionieren begannen – jeder war die Erweiterung des anderen, eher als zwei voneinander getrennte Mittel des Kunstlers. Wir gingen mit den Stoffen der rekonstruierten Montage nach dem Prinzip des hat cheo-Theaters um, indem wir eine andere Rekonstruktion versuchten. Genau deswegen ergibt der De- und Rekonstruktionsprozess fast immerhin, zu grandioser Kreativität führende Möglichkeiten.

Der Reintegrationsprozess der Künstler (Theater und Tanz) geschah auf mehreren Ebenen: die erste war die kombinatorische Session mit den Musikern. Am Anfang war dies voller Schwierigkeiten. Die Tänzer und Schauspieler erforderten einige Wochen allein die Transformation des traditionellen Settings in den gegenwärtigen Geist. Wir stellten fest, je weiter den Musikern gegenüber nicht besonders sensibilisiert. Es schien, als ob zwei Gruppen von Künstlern zwei verschiedene Sprachen aus ihren separaten Reichen entwickeln. Jede Gruppe war hinsichtlich der Entwicklung ihrer eigenen "Tests" unausgeglichen, was zur einer unüberwindlichen Kluft führte. Dies wurde offensichtlich gleich nach der Anfangssession. Oft waren sie an eine gewisse Stille gebunden. Der interaktive Raum zwischen den Gruppen schien blockiert zu werden. Wir entschlossen uns, einen Schritt zurück zu machen. Wir teilten die Gruppe der Künstler und arbeiteten nur mit zwei Musikern. Alle Teilnehmer, auch die Musiker, gingen ab, eine neue Rekonstruktion mit Hilfe der generativen Grammatik, und Rohstoffen, die vom Labor zur Verfügung gestellt waren, aufzubauen. Sie sollten alle Last, die sich in den letzten Wochen akkumuliert hatte loswerden, und wieder frei werden. Dies demonstrierte eine für jeden Künstler ständige Notwendigkeit, auf die Grundprinzipien zurückzukommen, und auf die Dringlichkeit der Kreativität zu reagieren. Eine geringe Anzahl von Künstlern bei kombinierten Sessions führte zu einer erhöhten Sensibilität.

Die zweite Reintegration umfasste die improvisatorische Zusammenkunft von Schülern und Lehrern. Eine solche Session war die Improvisation, bei welcher der hat cheo-Meister Mdm Tuyet in ein komplexes Netz von Musikern, Tänzern, und

Schauspielern gebracht wurde. Mdm Tuyet demonstrierte zuerst eine Reihe von Charakteren, Gefühl, und Geschlechts-Transformationen. Dies wurde signalisiert durch Veränderungen der Live Musik, aufgeführt von drei aus verschiedenen Kulturen kommenden Künstlern (Indonesien, Thailand, Singapur). Eine Rekonstruktion gab es schon auf der Grundebene, denn die Musikinstrumente kamen nicht aus der vietnamesischen Kultur. Die Musiker spielten auch ziemlich verschieden von den üblichen hat cheo-Darstellungen. Sie nutzten Veränderungen in cheo-Darstellern in bisher einmaliger Weise. Mdm Tuyet war so flexibel, die unabhängigen Transformationen auszulassen, und intensive manchmal sogar Veränderungen bei den Musikern, die in einer Komplexitätsbeziehung der Energieveränderungen resultierten. Im Laufe dieses Prozesses erzeugte Mdm Tuyet Stoffen und Montagen von Songs, Tanz und Theater, die es bis dahin in hat cheo nie gegeben hatte. Ich erlitt sie einen Kollaps und änderte das Material als eine Antwort auf die soundscapes. Sie beachtete die Absurdität der Nebenwiederentstehung von cheo-Charakteren, Stimmungen, und Gefühlsportale nicht. Sie ignorierte und widersprach alle den traditionellen Impulsen. Manchmal führte dies zur Verzerrung oder zur Verdunkelung der Tradition, aber immer führte es zu erneuerter Energie und Kreativität. Die Schauspieler und Tänzer, die ihre Schüler waren, waren von Anfang an überwältigt von ihrer grenzenlosen Präsenz. Ihr Auftrag war mit den Musikern und Mdm Tuyet zusammenzuwirken, und so auf Rohstoffen beruhende Transformationen zu schaffen. Am Ende der Session warteten sie zusammen mit Mdm Tuyet aufeinander, stellten die Rollen dar, trugen verschiedene Stimmungen an, schilderten verschiedene Farben und Landschaften. Dieser Teil der Übung war besonders interessant, da Mdm Tuyet sich inkohärent zwischen Erfindung, Neuerfindung und traditionellem Repertoire bewegte. Sie schlich in diese verschiedenen Ebenen hinein, sie approprietierte das Neue im cheo-Repertoire nicht bestehende Material, sie stellte neue Beziehungen her, neue Gefühle und neue Gesichtchen. Es ist eine erstaunliche Kreativität, dass es gerade Mdm Tuyet war, die das SEA Lab mit der Erklärung begann, dass ihr der Improvisationsbegriff völlig fremd war.

Die End-Reintegration repräsentierte die vielen "graduieren" Darstellungen. Am Ende des SEA Labors konnten wir mit den ersten Resultaten der Versöhnung zwischen der Tradition und dem Zeitgenössischen beginnen. Im Gegensatz zu der den meisten traditionellen Künstlern anmerkten Harmonie, vermittelte die post-moderne Einstellung diese Harmonie zugunsten der Versöhnung durch die Nebenwiederentstehung. Die Nebenwiederentstehung, die manchmal sonderbar und seltsam, nicht aber wenig



schon war. Schließlich zeigte die Workshopdarstellung, dass es eine wirksame Methodologie von Abstraktion, De- und Rekonstruktion und Reintegration gab, die unter vielen verschiedenen Umständen anwendbar ist. Die Künstler und in den Prozess der Erzeugung, Rekonstruktion und Neuerfindung gesteckt geworden. Sie scheinen im Stande zu sein, den traditionellen Stoff frei zu manipulieren und mit ihm umzugehen. Sie waren in der Tradition versetzt, aber innerhalb dieser Tradition frei, Mymaden von Möglichkeiten zu entdecken und feuchchen.

#### Bibliographie

- Anderson, Benedict, 1990: *Imagined Communities* London & New York: Verso
- Barba, Eugenio & Satriani, Nicola, 1991: *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* London & New York: Routledge
- Enslin, Horrell, 1999: *DreamNation: Idea, narrative, and the margins of the modern nation in Haitian and Maroon* (ed Enslin) London & New York: Routledge
- Holsboewen, Eric, 1983: *Introduction: Inventing Tradition in The Invention of Tradition* (eds Holsboewen and Terence Ranger), Cambridge University Press
- Komatsu, Kumi, 1985: *The Aikido Theatre: Principles and Perspectives*, New York
- Ngugi wa Thiong'o, 1984: *Decolonizing the Mind*, London: Heinemann
- Witke, Paula, 1992: *Alcorno of Chinese Descent: Seek Their Roots*, Ashi News, 1 Mai 1992
- Schneider, Richard, 1985: *Between Theatre and Anthropology* Univ. of Pennsylvania Press
- Schneider, Richard, 1985: *Future of Ritual*, London and New York: Routledge
- Suzuki, Tadashi, 1982: *The Word in an Act of the Body, Performing Arts Journal*, 17 89-92

Aus dem Englischen von NIA CORAK

Theatre Works  
The Flying  
Crane Project

Das Buch ist ein  
ausgewähltes  
von  
Witke, Paula, 1992:  
Alcorno of Chinese  
Descent: Seek Their  
Roots, Ashi News,  
1 Mai 1992  
Schneider, Richard,  
1985: Between  
Theatre and  
Anthropology, Univ.  
of Pennsylvania  
Press  
Schneider, Richard,  
1985: Future of  
Ritual, London and  
New York: Routledge  
Suzuki, Tadashi,  
1982: The Word in  
an Act of the Body,  
Performing Arts  
Journal, 17 89-92



durch die Gegenwärtigkeit konfliktgeladener Epochen pulsirt. Es ist kennzeichnend, dass, wenn die Politik suspendiert wird, es auch auf eine schürme Weise intensiver – und verwandelt – wird: in das „schwangene Moment“ eines „Intervalls“ ich habe schon auf dieses Paradoxon aufmerksam gemacht in meinem Beitrag zum Problem des Glaubens (The Question of Faith), wo ich versucht hatte, Lohas kultiviert Schrift in dem rechten Kontext einer allseits oft zitierten Diskussion zu kontextualisieren. „Das Wort Intervall“ suggeriert eine temporäre Unterbrechung irgendeiner Art von Aktivität, doch es impliziert auch einen bewussten „Bruch“ in dem man die Spannungen, in die man geworfen und doch teilweise suspendiert wird, vorantreiben und sich dafür vorbereiten kann. Lohas Gedanke stützt sich in diesem Bruch zwischen Philosophie und Handlung, zwischen Praxis und Theorie (Barbara 1992: 55). Heute wurde ich noch erinnert, dass dieser Bruch es uns ermöglicht, uns die Zukunft der Politik vorzustellen, die noch von der Gegenwärtigkeit der stofffindenden Körper zu befreien ist.

Was ich hier anbieten kann ist eines dieser Intervalle die während meiner interkulturellen Reise erschienen sind, als ich gezwungen war, mich mit doppeltem Herkommen zu unterbrechen. Ich hatte tatsächlich keine Wahl in dieser Sache, dieses Intervall wurde mir aufgezwungen, und ich konnte nichts anderes tun, als in die Gegenwärtigkeit zu akzeptieren und über einige heisse Wälder meines wachen interkulturellen Bewusstseins nachzudenken. Eine andere Art, dieses Intervall zu betrachten ist, es als ein Moment der Kunst anzusehen die meinen Körper direkt betroffen hat, so dass er in eine Situation einer die dagewesenen interkulturellen Fragestellung versetzt wurde. Jetzt habe ich nicht mehr den Lärm des Kränken der mit schmerzhafter Unfähigkeit der Körper anderer beobachtet (der Schauspieler, Flüchtling, Opfer von Aufständen). Nur war ich gezwungen, mich mit dem Zusammenfall meines eigenen Körpers auseinanderzusetzen. Tatsächlich ist es eine Ironie, dass diese Erzählung, die sich so sehr auf die Beschäftigung mit den konfliktuellen Ideologien des Kulturellen konzentriert hat, so entschieden zu einem Bruch geführt werden sollte von nicht weniger unpolitisierten Körper. Nach diesen einführenden Bemerkungen werde ich nun meine Aufmerksamkeit auf die vorletzte Situation dieses Buch richten – ein Krankenhaus in Ljubljana, Slowenien – wo ich mich von einem plötzlichen Anfall von bösartiger Malaria niedergeworfen sah.

Wie denkt man nach über Interkulturalismus, wenn man in Malaria leidet? Jede Art von Krankheit impliziert eine Befreiung des „normalen“ Selbst, und schafft die unangenehme Gefühl, in dem Körper etwas anderes gefangen zu

sein. Man hat keine andere Wahl, als sich durch diesen anderen fremden Körper durchzusetzen bis man sich wieder an seinen eigenen angeschlossen kann. Diese Koexistenz, die wohl kaum als sicherheitsstiftend betrachtet werden kann, wird noch stopfender wenn man in einem fremden Land krank wird, wo man, da man die Sprache, die Gezeiten oder die kulturellen Codes nicht kennt, eine doppelte Entfremdung erlebt, jene vom eigenen Körper und jene von der Umgebung selbst. Dieses war meine Erfahrung in Slowenien, im Land das ich niemals zuvor besucht hatte und wo meine sehr erwartete. Ich wurde bei einer Theaterkonferenz im Krankenhaus endete. Mein Interkulturalismus hatte endlich seinen Monitor gefunden in der Malaria...

In seinen besten Zeiten ist der Interkulturalismus eine Sache die enorme Ansprüche an den Körper stellt, nicht nur in der Erkennung anderer Disziplinen und Techniken – asiatische Kämpfe, Yoga, Karatekudo – wo man gezwungen ist seine existierenden Reflexe und Rhythmen, sein Gleichgewicht und seine Koordination zu „brechen“, die Ansprüche, die an den Körper gestellt werden in der interkulturellen Arbeit sind gleichzeitig weniger und unterschiedlicher in ihren subtilen Spannungen, während man diversen physischen und sensorischen Hindernisse aus einem fremden Raum ausgesetzt ist. Diese Hindernisse treten in eine Interaktion mit den Erinnerungen und Gefühlen die schon in den Körper eingezeichnet worden sind aus einem anderen Raum und einer anderen Zeit – den Raum und eine Zeit die als nicht angesehen werden, so dass man versucht ist, sie als „Nein“ zu charakterisieren. Im Gegensatz zu der Supranote die im Allgemeinen die Beschäftigungen der interkulturellen Workshops begleitet, existiert ein ungläublicher Konflikt innerhalb des Körpers wenn seine psychophysikalischen Annahmen versetzt werden. Jedenfalls verbindet das Regime des Theaters eine gewisse Disziplin unter den Schauspielern, welche sie unweigerlich dazu zwingt, ihren Schmerz schweigend zu ertragen oder sogar eine Tugend daraus zu machen.

Was mit dem Interkulturalismus passiert wenn man in Malaria leidet ist, dass das Regime des Körpers zusammenbricht, so dass man nicht mehr in der Lage ist, die Tatsache zu verbergen, dass der Körper sich in einem Kriegszustand befindet mit sich selbst. Wenn er zusammenbricht und sich dann körperfähig erhält als ob nichts passiert wäre, nur um dann wieder zum menschlichen, ist der malariakranke Körper periodischen Hebrantfällen ausgesetzt, die mit starken Schüttelfröst und Halluzinationen einhergehen die einen in Schwere gequält zurücklassen. In ihren Anfangsstadien kann die Malaria gestoppt werden, doch wenn sie einmal zu weit vorgeschritten, können die Patienten im Blutkreislauf umgekippt werden ihren Weg gehen um mit einer schrecklichen Geschwindigkeit in das Gehirn zu gelangen. Malaria ist demnach zum mindesten

potenziell eine tödliche Krankheit, vor allem wenn die zu lange Zeit unangenehm bleibt. Dieses war die Quelle meines Terrors in Ljubljana. Während ich wusste, dass mein Körper die Symptome von Malaria zeigte, sprach der Arzt mich zuerst untersuchte ziemlich vage: „Nun, Sie könnten Malaria haben, aber ich glaube, es ist ein Virus.“

Als mein Körper dann schließlich zusammenbrach, seine schmerzhaft ausgetragene Diagnose Lüge in stoffend, entdeckte ich, dass meine gesamte Quelle der Bioexposition – meine gesamte Therapie – auf der Suche für Infektionskrankheiten in Ljubljana das Denken von heissem Wasser war, nicht Mineralwasser. Jeilichs „Sodawasser“ hat mich rot und es wurde meine Therapie, es in kleinen Schlucken zu trinken nach Fieber- und Deliriumfällen. Dieses Wasser wurde mir „frei“ im Krankenhaus.

Nach und nach als das Fieber über längere Zeitschritte hinweg zu sinken begann, fing ich an, meine Umgebung zu entdecken, zuerst Schritt für Schritt, wie ein Schauspieler der einen unbekannten Raum in einer Improvisation entdeckt. Der erste Augenblick der Selbstbeurteilung war als ich mich im Bett herumlehnte um den flüchtigen eines anderen Mannes zu begegnen der in einem schmalen Bett neben dem meinen lag. Dieser Blickkontakt bedeutete ein ungläubliches Gefühl der Erleuchtung denn es war zum ersten mal in während der letzten drei Monate und – sagen lässt ich – in diesem Fall, die Schwärze meines orientierungslosen Selbst zu überbrücken und den anderen zu treffen. Ich gab mir das Recht, festzuhalten, dass der andere nicht der realenartige Fremde war wie er in den Erzählungen des Kommunitarismus dargestellt wurde, die ich in diesem Buch dargestellt hatte. Der andere ist auch eine Quelle tiefsten Mitleids, und jemand mit dem man auf eine seltsame und intime Weise verbunden ist als einem Mitpatienten, obwohl man möglicherweise kein Wort mit ihm wechseln konnte weil er viel zu krank dazu ist.

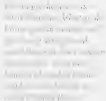
Mein Mit-Patient war ein älterer Slowene der an der Alzheimerkrankheit starb. Er war ein stolzer Mann der kein leichtes Mitleid brachte. Wir hätten keine gemeinsame Sprache, außer einer non-verbalen Sammlung von Zeichen und Lauten. Wir hätten nicht einmal dieselbe Krankheit. Alles was wir tun konnten war, uns gegenseitig anzusehen, eher wie Fremde in einer U-Bahn die sich regelmäßig treffen, aber sich nicht gegenseitig kennen. Ich weiss nun, rückblickend, dass wir niemals einen so rein unpersonellen Kontakt gehabt hätten wenn wir uns auf der Straße begegnet wären in Ljubljana. Er wäre an mir vorbeigegangen als ob ich ein Tourist gewesen wäre, und ich hätte so getan, als würde ich ihn nicht sehen, ein anderer älterer Bürger der den Krieg überlebt hat.

Als es mit meiner Gesundheit bergauf ging, dank dem regelmäßigen Verbindungen von Chemikern, nachdem die

Barbara Barak  
Foto: Kiko Hrabar

Chikago kein Resultat gezeigt hatte, begann ich die Gänge ausserhalb meines Zustells zu untersuchen und, Schritt für Schritt, wurde das Krankenhaus ein angenehmeres Hotel für mich in dem mein Verstand fest war, umherzuwandern aus seltsamen Wegen. Als interkultureller Arbeiter kann man sich niemals ganz von der Kondition desjenigen befreien der am Hotel wohnt. Seine Anwesenheit überall und zu jeder Zeit wird zu einem "zweiten Heim". Vom Patienten wurde ich noch einmal zu einem interkulturellen Darsteller, dessen anfängliches "Lumpenfeiern" schon langsam in die Sorge des "Bühnenmanagements" um mich herum kam.

Tatsächlich wurde ich zu einer Art Berufskünstler, nachdem meine Malaria als bösartig diagnostiziert worden war und nicht als eine einfache, chronische Form. Nun war ich gezwungen, an dieser asymmetrischen tropischen Krankheit festzuhalten.



Die seit einem Viertel Jahrhundert nicht mehr die Grenzen von Slowenien überschritten hatte, in meinem Krankenhauszimmer gewollt die mir obskuren Fragen stellen, etwa "wie ich mich fühle". Ich brauche nicht zu sagen, dass dies meine Gelegenheit war, über die inneren Geheimnisse meines malariakranken Selbst zu sprechen. Doch wie konnte ich ihnen erklären, dass der Körper der letzte Verwahrer von Geheimnissen ist, der hinterhältigste Träger von Parasiten und Mikroben die sogar die strengste Überwachung der Gesundheitsverantwortlichen umgehen können. Mein Körper war zusammengebrochen nachdem ich die slowenische Grenze überschritten hatte, die Parasiten in meinem Blutkreislauf waren schon unsichtbar am Werk, ungefähr wie illegale Einwanderer in den geheimen Ecken von eingeschriebenen Wagen versteckt werden.

Es war auf eine seltsame Art aufgehend zu sehen, dass mein Körper die im Grunde illegale Einfahrt der Malaria in Slowenien bewerkstelligt hatte. Doch wie sollte ich

dies meinem gegangenen Publikum aus Medizinstudenten klarmachen, deren Loyalität als gute Bürger des vor kurzem errichteten slowenischen Staates Hand in Hand ging mit ihrer Unkenntnis betreffend der Krankheiten aus der Dritten Welt? Wie sollte ich ihre professionelle Gelassenheit zöden indem ich sie daran erinnerte, dass Malaria selbst der tödlichste aller Darsteller ist? Wie Amos Ghosh es so glänzend dargestellt hat in seinem surrealistischen Roman, *The Calcutta Chromosome*, ist Malaria "ein Meister der Verstellungen": es kann die Symptome von mehr Krankheiten nachmachen als man zählen kann - Lumbago, Grippe, Gehirneblutungen, gelbes Fieber. Das Besondere am Malaria Virus ist, dass es seine Oberflächeneigenschaften ändert. Wenn das Immunsystem des Körpers gelernt hat, die Gefahr zu erkennen, hatte das Virus schon Zeit, einen kleinen Kistenwechsel vorzunehmen vor dem nächsten Akt." (Ghosh 1996:47, 207)

Ich war selbstverständlich nicht der einzige Darsteller im Krankenhaus, meiner Malaria war es schwer zu folgen. Eigentlich gehen sie niemals ihren tödlichen Griff um meinen Körper zu lockern. Von dieser tödlichen Konfrontation mit meinem malariakranken Selbst wurde ich von einer anderen britischen Darstellung abgelöst, die ich jeden Nachmittag beobachten konnte. Dieses Monodrama erinnerte mich an das Antagonisierendes von Franz Xaver Kroetz, das Schauspiel des meiner Entdeckungswegs in den Interkulturalismus den Anstoss gegeben hatte. Denn geht eine einsame Frau aus der Arbeiterklasse in aller Stille durch ihre Hochalteszone und begehrt nachher Selbstmord. Die Darstellung in Ljubljana war ein wenig verschieden, in dem Sinne dass eine andere einsame Frau ihr Schweigen durch einen Schwall von Wörtern in Rosterten ausdrückt, ungefähr wie in einem Monolog von Beckert.

Nicht entkörpert wie das Nicht Ich, gehörte diese Stämme zu den kohärenten, würdevollen Körper der Frau meines Mit-Patienten, die jeden Tag in das Krankenhauszimmer trat als würde sie gerade mal so hinsetzen auf dem Weg zum Markt. Von dem Augenblick an in dem sie eintrat hörte sie nicht auf, zu ihrem stillen Partner zu sprechen, während sie ihn tröstete und liebte; sie schalt ihn dafür dass er Probleme machte, und ging dann daran, ihn mit einem elektrischen Rasierer zu rasieren, ohne ihr tödlich monotonen Plappern zu unterbrechen. Während sie ihm die Titeltattnadrichtchen aus der Zeitung warf, sah sie dann und wann zu mir herüber - ich war ein leidenschaftlicher Zuseher und konnte mich recht einfallen, auf diese englische Darstellung eines Pressenlehren Nicht-Schauspiels zu starren. Mit einem leichten Schütteln des Kopfes und ihr Lippen schwingend warf sie mir ein "Er wird es nicht mehr lange durchhalten, nicht?" hin und schliesslich, mit einer Grabesruhe, kusste sie ihren Patienten - Mann auf beide Wangen, während er still

wie eine Leiche blieb. Dann, mit einem schwer akzentuierten "Auf Wiedersehen" - die einzigen englischen Wörter die ich nach beinahe einer Stunde Slowenisch zu hören bekam - verschwand sie ohne Drama. Und nur dann begann dieser schmerz starkkörper und gleichgültige Mann wie ein Kind zu weinen, in zu trösten war nicht möglich, ich konnte nur schwelgend seinen Schmerz achten.

Interkultureller Zuschauer lernt man zu sehen was in Wörtern nicht verstanden werden kann. Die kleinsten Details machen es möglich, auf das "Sprechen" anderer Teile des Körpers zu "hören". Diese seltsam synästhetische Art, sich Darstellungen in anderen Kulturen zu nähern ist eigentlich ein Mittel der Kompensation für die Unpasslichkeiten des eigenen Verstehens. Interkulturalisten sind dafür bekannt, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf Fragmente in einer "fremden" Darstellung - eine Bewegung der Augen, ein ungewollter Reflex des Kopfes - mit einer fast anheulichen Konzentration richten. Das offensichtliche Risiko einer solchen atomisierten Art zu sehen liegt darin, dass ein Resultat ein seltsames Gefühl der Entfremdung sein kann, wobei der Kontakt zu dem das Fragment gehört vollkommen verneint werden kann. Das Interkulturelle, man kann es nicht lernen, zu vergessen, ist auch interkontinental. Und doch, in jeder Interaktion ist ein Kontext unumgänglich kleiner und stärker als der andere. In den meisten interkulturellen Entgrenzungen ist es der bekannte Kontext der durch Verstellung entkleidet wird, während der unbekannte Kontext zu einem Zustand der lichterfüllten Inangerechenbarkeit verklärt werden kann.

Dieses war meine Entdeckung des Interkulturalismus während ich an Malaria litt, als ich Gandhi revolutionäre Schrift *Hind Swaraj* wiederlas (und wieder überdachte), die ich immer mit mir führe wenn ich auf Reisen bin. In Südafrika geschrieben und später als aufführend verboten als es aus 1908 dem Gujarat ins Englische übersetzt worden war, bietet dieses kleine Buchchen eine der schärfsten, kompromisslosesten Kritiken an der Modernität. Gandhi war wegen seiner bezüglich der zivilisatorischen Mythen dieser Modernität bekannt. Als er gefragt wurde, was er über die "westliche Zivilisation" dachte, war seine unvergessliche Antwort folgende: "Es wäre eine gute Idee." Ich muss sagen, dass ich sehr oft an Gandhi dachte während ich mich von Malaria in einer "westlichen" medizinischen Umgebung erholte, welche mich, auf einer Ebene, "geheilt" hatte. Und doch ist diese Umgebung so viele Bereiche und Dimensionen des Körpers zu vernachlässigen die notwendig sind nicht nur für unser Überleben, sondern auch für unsere innere Vitalität.

Die medizinischen Techniken können Krankheiten heilen, doch können sie den Körper wiederbeleben? Sind sie ich tatsächlich ausreichend der psychologischen



haben geglaubt hatte. Ein Freund ihrer Eltern, ein indischer Auswanderer, hatte das Lied in Hindi (Dewanagari), zusammen mit einer englischen Transliteration, in ihr "Poeticalbum" geschrieben (ungefähr so etwas wie ein Autogrammbuch; sie geschützt von Kindern für ihre Sammlungen von Unterschriften und Autogrammen).

Nach unseren Treffen, ging Mette zurück zu ihrem "Poeticalbum" und holte das Gedicht das sie dann kopierte, um mir später eine Kopie davon zu schicken. Zu meiner Überraschung entdeckte ich ein Fremdwort aus dem Unabhängigkeitskampf der Indier, das von der Indischen Nationalarmee unter dem Kommando von Netaji Subhas Chandra Bose an den nord-östlichen Grenzen Indiens geäußert worden war:

Kelien kaban Dabaje je  
Khuhi ke geet gaye je

Auf einer *akolokolonischen* Ebene stellte mich die Rasse dieses im Grunde unübersetzbaren Liedes aus Indien durch Sunnys nach Amsterdam, von der Beschreibung der Malene in Slovenien katalysiert und begünstigt von wehrlosen Geschichten aus Vietnam und Plog, vor die Frage über die interkulturellen Migrations, Reisen, Unfälle, Zufälle und multiplen Biographie die solche interkulturellen Treffen möglich machen (Wer war dieser "indische" Freund von Mettes Eltern in Sunnys? Wie war er angekommen? Und was brachte ihn dazu, sich an ein militärisches Lied aus einer anderen Zeit zu erinnern? Und warum hatte er sich entschlossen, jenen Moment der Geschichte in das Poeticalbum eines holländischen Kindes niederzuschreiben?) Nichts von all diesem hätte sich materialisiert ohne der narrativen Struktur des DAS ARTS, das rigoris genaug war, und doch auch offen genug um Fremde zusammenzubringen ohne irgendeiner besonderen Agenda jenseits des Miteinandersitzens von möglichen Einmischen und Fremden die einem solchen Treffen innewohnen könnten.

□ □ □

Die grotesken Ansprüche die von der Praxis des Interkulturalismus gestellt werden lassen uns oft die Freuden die er bietet vergessen. Auf einer gewissen Ebene können diese Treffen beim DAS ARTS als riskant betrachtet werden denn es gibt keine Garantie, dass etwas anderes als die vorgeurteilte Neugier, Leute aus anderen Orten zu treffen, auf einer Kosten kommt. Doch auf einer anderen Ebene kann man sagen, dass solche Treffen absolut positiv sind. Was ist ihr Zweck? Wo kann man ihre Tiefe messen? Welches ist ihre dauerhafte Bedeutung? Is sind keine Workshops wo man spezifische Techniken und Fertigkeiten lernt. Innerhalb könnte man folgendes dargeben: In dem alles, was die Disziplin, die wir interkulturalismus nennen, uns bieten kann? Gibt es nichts weiter als die

Techniken und Fertigkeiten, die wir gepriesenen Geheimnisse des Schauspielers betreffend des Atmens und der Prä-Exposition; und der "Finden des eigenen Zentrums", unter anderen Konnotationen der interkulturellen Darstellung? Gibt es keinen wünschenswerten Interkulturalismus jenseits der Darstellung?

Wenn ich positiv antworte auf das Modell des DAS ARTS, das Interkulturalismus nicht institutionalisiert als "Theateranthropologie" oder "Darstellungstudien" (Performance Studies), so ist es weil DAS ARTS in einer ganz originellen Weise andere, marginalisierte Diskursen des Interkulturalismus als Lebensphilosophie eröffnet: der Lebensart im nächsten Jahrtausend. Ausgabegeld für die Unterstützung und Ehtung dieser "Kunst" ist die Rolle der Phantasie die nicht länger zu "Ausbruch", "Zeitverbreitung für die Lirten" oder "Kontemplation" reduziert werden kann, sondern eher, wie es Arjun Appadurai so klar, wenn auch etwas zu verlockend, ausgedrückt hat, "die Phantasie muss das eigene Feld der sozialen Praktiken werden, eine Form von Arbeit (in Sinne von tätlicher Arbeit und kulturell organisierter Praxis), und eine Form der Verbindung zwischen Individuen und global definierten Arenen der Möglichkeit" (Appadurai 1996:31).

Während Appadurai darauf besteht, dass die Imaginäre ("eine kontrollierte Landschaft der kollektiven Bebilderungen") nur durch "das komplexe Prisma der modernen Medien" weitergegeben werden kann, und zwar durch die neuen Technologien der globalen Kommunikation, würde ich eher unterstreichen, dass wir - jene von uns, die in der Schaffung der kulturellen Praxis impliziert sind - nicht jene psychophysischen Ressourcen aus den Augen verlieren dürfen die im Körper verwurzelt sind und die nicht unbedingt die "neue globale Ordnung" nähren die Appadurai als Norm betrachtet. Als dieses kritische Verlehnungspunkt kann der "Körper" der Welt" entgegengesetzt werden, auch wenn er gekennzeichnet, geformt, eingekleidet in und vergewaltigt von seinen disziplinären Codes wurde. Sich eine absolute Autonomie des Körpers vorzustellen wäre genau so einfach wie die Vorstellung der inneren Freiheit des Interkulturellen. Was man braucht ist vielleicht ein kritisches Imaginäre des Körpers, wobei sich sein relativ unbekanntes Mittel zur sozialen Transformation ausfüllen kann jenseits der begrenzten Horizonte der existierenden Logik der interkulturellen Theaterpraxis.

Trotz ihrer schlechten

"Verschiedenheit" haben sich diese Inseln der Ausrangendpraxis hermetisch abgeschlossen von einer breiten Interaktion mit der Welt. Am Ende des Jahrtausends wäre es nützlich, ihr Fehler im "Verwenden" der Techniken anderer Kulturen für die Artikulation der "verschiedenen" Energie und

Körpererhalten zu widerholen. Wir müssen jenseits der "Verwendung" anderer Kulturen für die Verjüngung unserer inneren Trockenheit gelangen, wir sollten eine größere Annahmefähigkeit für die Ökologie der Kulturen entwickeln, ohne uns auf Kosten anderer zu bereichern.

In diesem Kontext wird eine andere Art der kulturellen Praxis notwendig, wobei ein reflexiver Ethos der Gerechtigkeit aktiviert werden muss. Es ist nicht länger ausreichend zu akzeptieren, dass der Fremde ein temporärer Gast ist, dessen Anwesenheit und Gesellschaft salient werden muss. Wir könnten erkennen müssen, dass dieser Gast gleichzeitig ein Mitbewohner in unserem öffentlichen Raum sein könnte, und dass er oder sie der stärkste Interventionist sein könnte der uns dazu bringt, um andere Modalitäten des Zusammenlebens vorzustellen, die noch nicht zu sehen sind in unseren dominierenden Weltbildern. Die Frage ist: Werden wir unseren Mitbewohner-Gast unsere Türen öffnen? Oder werden wir ihn oder sie als Fremden brandmarken der unsere beliebtesten Ideale einer "guten Gesellschaft" sabotieren will? Sind die interkulturellen Entscheider - ich meine, Agenturen, Experten, Festivalleiter, Manager, Vorsitzende von interkulturellen Forschungsinstituten - bereit, ihre hegemonische Kontrolle über existierende Rahmen und Wege der interkulturellen Intention zu überdenken? Oder fürchten sie alle, dass, wenn sie es tun würden, sie ihr recht in Frage gestelltes Recht, den anderen zu vertreten, verlieren würden?

Der interkulturelle andere (was ein Widerspruch in sich selbst zu sein scheint) ist kein Usurpator, er oder sie ist unser potentieller Partner. Jedoch, während sich die Grenzen für große Teile der Weltbevölkerung verzeichnen, auch wenn sie anscheinend verschwunden sind für die privilegierten Bürger, sind die Bindungen der Partnerschaft in größerer Gefahr denn je, dank des immer stärker monetarisierten Mechanismus des Reisens, determiniert von der Unmöglichkeit, Visa zu erhalten und der wachsenden Intransparenz der Grenzüberwachung. Während die Geschwindigkeit mancher interkulturellen Zusammenreffen grösser geworden ist dank den neuen Kommunikationsmöglichkeiten was das e-mail, haben sich die Hindernisse vermehrt für größere Gruppen von Kindern und kulturellen Aktivisten, diese weitestgehend radikalisierten Arten der Kommunikation und des Reisens verboten bleiben, manchmal sogar innerhalb des eigenen Landes. Unter diesem Prozess hat die Ökologie des Interkulturellen zu leiden, während manche Partnerschaften sich intensivieren und andere zusammenbrechen noch bevor sie eine Chance hatten, ihre gemeinsamen Nobeldimensionen und Wünsche zu erschaffen.

Im Gegensatz zu den Reports die behaupten, dass der Interkulturalismus lebt und dass er ihm gut geht, würde ich sagen, dass er der letzte anerkannte

Kampf unserer Zeit sein könnte. Dieser Kampf erstreckt sich von jenseits der Kulturschaffung zu einer Konfrontation aller globalen und nationalen Mächte die eigentlich das Zusammenreffen verschiedener Kulturen kontrollieren und verhindern. Ohne die kreative Dynamik der Zusammenreffen ist das interkulturelle imaginäre in seiner Entwicklung aufgehoben. Das bedeutet nicht, dass wir zurückfallen müssen zu unseren existierenden Bildern des Fremden die nichts anderes als die Projektionen unseres Selbst sind. Wir müssen dieses umgehen durch die bewusste Umkehrung der Wege des interkulturellen Austausches, aber auch durch das Offenlassen der Vorstellung von unkontrollierten Wegen. Als Kartographen der Phantasie müssen wir akzeptieren, dass die interkulturelle Karte fließende Grenzen hat, Situationen, die sich bewegen. In der Zukunft, ist die interkulturelle auch die Zukunft die nicht befreit werden kann von den Mängeln ihrer ungenügend vorstellten Praxis.

\*\*\*

Das Buch könnte hier enden, doch wenn es das tut, würde es nur ein Opfer der illusorischen Freiheit der kulturellen Optionen werden, die für jeden erreichbar waren wenn es keine angepassten Strukturen gibt. Vielleicht ist es eine schwere Sache, sich andere Kulturen vorzustellen, es impliziert eine Konfrontation der realen Realitäten der sozialen Ungerechtigkeit die nicht leicht wegzuräumen und mit den Prioritäten der interkulturellen Praxis. Während es keine Normen gibt bezüglich des Was und des Wie man sich als interkulturell vorstellt, bedeutet es nicht, dass die Phantasie eine vollkommen subjektive Quelle ist, oder dass sie nicht dafür antwortet wie die Welt durch sie interpretiert wird.

Es gibt offensichtlich verschiedene Kontexte des Lebens und der Arbeit die die Konstruktion des spezifischen imaginären erleichtern, in radikal verschiedenen Weisen: die post-millennium Traumata jener von 9/11, zum Beispiel, funktionieren innerhalb eines Rahmens von Privilegien die total im Gegensatz stehen zu den Entbehrungen der sozialen Akzine in dem Multikulturenismus von Mumbai. Ohne den Mut der Privilegien zu vermeiden durch eine Verwertung der angenommenen Integrität einer "armen" Kultur, muss ich mich die Frage stellen wie die Quellen jeder Art von Privilegien in Bewegung gesetzt und verlegt werden können. Es gibt auch keinen Grund, die Kapitalist einer unterprivilegierten Gemeinschaft zu bezweifeln, sich eine bessere Welt für sich und für andere vorzustellen, wie es in der Dharavi Mohalla Komitee opposition. Es wäre angemessener, daran zu erinnern, dass die Phantasie nicht das Vorrecht der Künstler allein ist. Es gibt in der Tat viel zu lernen von gewöhnlichen Leuten die ihre Kreativität durch die schwierigsten Krisen erhalten haben - der Massenmord in

Kosovo oder die kommunalen Unruhen in der indischen Metropole.

Während wir akzeptieren, dass es mehr als einen Weg gibt, sich die Welt vorzustellen, würde ich zu einer größeren Offenheit zu jenen Realitäten drängen die die Phantasie zerstören - Armut, Hunger, ethnische Säuberung, Obdachlosigkeit. Aus diesen harten, oft grotesken Herausforderungen dieser Wirklichkeiten können die sterbenden Erzählweisen der interkulturellen Praktiken auf die einflussvolle Art katalysiert und herausgefordert werden. Dieses im Sinn behaltend, möchte ich das Buch mit einem besonders schmerzvollen Zusammenreffen schließen, das mir vergangenheitsmäßig wurde durch die Forschung eines anderen interkulturellen. Es gibt wenigstens zwei Gründe die mich veranlassen die Geschichte mitzuteilen. Auf der einen Ebene, möchte ich die Notwendigkeit der Einbeziehung des Schmerzes in unseren Erzählungen der anderen Kulturen einbeziehen, es könnte uns helfen die Distanzierung zwischen dem Selbst und dem anderen zu verhindern, vielleicht sogar aufzuheben. Und auf einer tieferen Ebene, hat die Geschichte für mich Bedeutung eben weil sie die Zukunft des interkulturellen an das Leben der Kinder bindet die, hoffentlich, eine friedlichen und liebenden Welt als wir bewohnen werden. Diese Hoffnung kann jedoch nicht ohne weiteres angenommen werden.

Die Geschichte die ich mitteilen möchte stammt aus Olu Ogube's Beschreibung eines Vorfalls in der Lobby eines Drei-Sterne-Hotels in Guadalajara, Mexiko. Was er sah bräute die konventionellen Normen der internationalen Konferenz an der er teilnahm ins Wanken.

"Ein Kind, verwahrloht gekleidet und haggig bemalt mit den Farben eines eingeborenen Dancers (er hatte das Make-up wahrscheinlich selbst zuzugabebracht) machte den Hostessengestellten und Gästen in der Lobby allerhand Zeichen. Es war höchstens sechs Jahre alt und befand sich dort weil es nicht in der Schule war. Es war dort weil es nicht in der Schule sein konnte."

Der Junge gestikuliert, sprach jedoch nicht, was nicht bedeutet, dass er nicht sprechen konnte. Offensichtlich konnte er sich nur mit Gesten an die Personen in der Hotellobby wenden weil er ihre Sprache nicht beherrschte. Unsere Sprache, jemand hat ihn Geld, was er ablehnte, und darin wurde er von einem Hotelangestellten hinausgejagt. Während der Junge flüchtete, drehte sich der Angestellte zu uns und erklärte, was das Kind wollte. Wasser trinken." (Ogube 1997: 66)

Zwischen den vielen Lektionen aus dieser Geschichte gelernt werden können, dank der sensiblen Erzählweise Ogube's den Scheitern der Konventionen und der Neigung, die weniger Privilegierten und Ausdrucksfähigkeiten zu missverstehen und dabei herabzusetzen - gibt es eine Bedingung die ausschlaggebend für jedes gelungene interkulturelle Zusammenreffen

ist. Es ist in der Tat unumgänglich für die Zukunft des interkulturellen als grenzüberschreitendes Phänomen als mit schließlichen Austausch und des Dialogs, die Erkennung des sozialen und wirtschaftlichen Mangelzustandes der unterprivilegierten Gemeinschaften und der Eingeborenen in der Dritten Welt, ohne dass das Erkennen ihrer kulturellen Identität und ihres kulturellen Erbes redundant, wenn nicht sogar zur Dummheit wird - eine andere Variante der neo-orientalistischen Rhetorik für den Westen.

Wenn die Zukunft des interkulturellen in voraussehbaren Etappen gesetzt werden soll, und nicht wie eine leere Phantasie, werden wir uns zu jenen Wirklichkeiten öffnen müssen die leicht vorgestellten werden können. Das Kind in Guadalajara, genau wie jener Kapishan Kind-Danieler dessen Entmenschlichung ich in meinem Essay zu YPO dargestellt hatte, sind da, um uns an die immer mehrwertigen Gleichzeitigkeit gegenüber den Ungleichheiten dieser Erde in der neuen Weltordnung zu erinnern. Wir müssen diese Gleichzeitigkeit analysieren um einen Prozess des kulturellen Austausches in Gang zu setzen der mit grosser Ehrlichkeit auf den Respekt für Verschiedenheiten gegründet werden kann, und die Ungleichheiten der Rasse, Klasse und Staatsbürgerschaft durchläuft. Nur dann wird die Zukunft des interkulturellen die Überleblichkeit ihrer existierenden Zufriedenheit überwinden und neue Möglichkeiten, menschlich zu sein am Ende des Jahrtausends, aufzuleben machen.

<sup>1</sup> Dieser Essay ist eine Schlussfolgerung des Buches von Razum Brachuta, *The Politics of Cultural Practice: Thinking through Diaspora in an Age of Globalization*, London: The Ashgate Press, Mai 2000, erscheint in Zusammenarbeit mit der University of Wesleyan Press, USA.

## Bibliographie

- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, New Delhi: Oxford University Press, 1997.
- Brachuta, Razum, *The Question of Faith, New Delhi: Orient Longman, 1999*.
- Ghosh, Arun, *The Calcutta Chromosome*, New Delhi: Pan Dey, 1996.
- Lohar, Rammanohar, *Interval during Politics, Rammanohar Lohar Samata Vidyapeeth Trust, Hyderabad, 1995*.
- Ogube, Olu, *Foreign Geographies: Cyberpace and The New Order*, *Trade Routes: History and Geography*, 2nd Johannesburg: Bonnia, 1997.
- Aus dem Englischen von ROMANA CONSTANTIN

Razum Brachuta ist ein aussergewöhnlicher schreibender Philosoph, Philosoph und kultureller Kritiker in Kolkata, Indien, I.A.

Brachuta, Razum, gehören unter andere: Theatre and the World, Performance and the Politics of Culture, The Quest on of Faith, and In the Wake of the Politics of Cosmology, Culture, Politics, and the



# Die Vernetzung und das Schicksal der Nicht-Vernetzten

Oluf Oguibe

**F**ür Kulturschaffende funktioniert das Netz auf mehreren verschiedenen Ebenen. Als Medium kann es dazu benutzt werden, eine völlig neue Kategorie von Kulturprodukten und -situationen zu realisieren. Es funktioniert ebenso als Transport- und Distributionsmittel wie auch als kritische Evaluierung derartiger kultureller Formen und Kontexte. Driftens ermöglicht das Netz die Kommunikation und Kooperation von Künstlern untereinander ebenso wie zwischen Künstlern und Produzenten anderer Inhalte, die sich außerhalb der Kulturszene befinden. Es dient gleichfalls als Mittel zum Austausch von Informationen und Werten, mit anderen Worten als immer wichtiges Element des globalen Kulturhandels.

In der begeisterten Erregung, in der häufig über das Netz gesprochen wird, werden manchmal zwei entscheidende Tatsachen außer Acht gelassen. Die eine Tatsache ist, dass es kein Netz geben kann, solange niemand mit ihm verbunden ist, solange niemand darin teilnimmt. Anders gesagt, hängt das Netz von einer Bedingung ab: von der Anbindung ans Netz. Die zweite Tatsache ist, dass diese Bedingung eine ganze Reihe anderer ebenso komplizierter gesellschaftlicher und historischer Bedingungen einschließt, oft komplizierte Forderungen,

welche auf Faktoren und Umständen basieren, die mit dem Netz meistentheils nichts zu tun haben und die außerhalb der Kontrolle des Netzes stehen. Im Frühstadium seiner Erhebung zu einem Massenmedium löste Nicholas Negroponte, einer der ersten Befürworter der Verbreitung des Netzes, diese Leidenschaft in einem sehr populären Epitheton zusammen. Es lautete "häng dich einfach dran". Mit oder ohne Absicht hinterließ dieser kurze Ausruf wie auch andere derartige Aussagen den Eindruck, dass man nur aufstehen und sich einzuklinken brauche, um Teil des neuen Informationsraums zu werden und sich an der neuen Sprache der digitalen Kommunikation und des Austausches zu beteiligen (vom Handel war noch keine Rede). Genauso schnell entstand die neue Rhetorik der Befürwortung, welche einen repräsentativen Körper an Usern mit sich brachte, der die belebenden Potentiale des neuen Mediums größtenteils bestätigte und auch weiterhin bestätigte. Bald schon es – zumindestens in der Rhetorik dieser Befürwortung – als würden nur diejenigen, die vernetzt sind, die der Gemeinschaft des Netzes angehören, wahrhaftig unseren Platz in der Geschichte darstellen. Personen ohne Zugang wurden als belanglos abgetan.

Doch mit der Zeit mussten wir einse-

hen, dass die Voraussetzungen für den Zugang zum Netz etwas mehr bedeuten als sich bloß einzuklinken. Vielmehr ist jetzt klar, dass die Anbindung bestimmte Vorbedingungen erfordert, und um sich einzuklinken, muss die Durchschnittsperson diese schwer erfüllbaren Vorbedingungen erfüllen. Mit anderen Worten, trotz der Ermahnung, dass man sich nur einzuklinken bräuhete, ist nur ein winziger Teil der Menschheit in der Lage, das zu tun, Künstler nicht ausgenommen.

Unus ist, dass diese Diskrepanz rein geopolitisch erklärt wird, was bedeuten würde, dass nur gewisse Individuen in bestimmten Teilen der Welt nicht in der Lage sind sich einzuklinken. Unweigerlich denkt man sofort an Afrika südlich der Sahara, Südostasien, China und Lateinamerika. Die Prämisse, die häufig zu diesen Schlussfolgerungen führt ist die Tatsache, dass in den besagten Ländern die Voraussetzungen für die netzgezeigte Infrastruktur wie beispielsweise die Telekommunikation entweder nicht existieren oder aber in sehr beeinträchtigtem oder zweifelhaftem Zustand sind. Obwohl das für viele dieser Regionen zutrifft, sind die Bedingungen für eine Anbindungsmöglichkeit trotzdem viel komplizierter.<sup>1</sup> Neben einer funktionierenden und recht zuverlässigen

Infrastruktur im Bereich der Telekommunikation erfordert die Anbindung weiterer, die der Benutzer sowohl über die notwendigen Kenntnisse sowie das Privilegium einer gewissen gesellschaftlichen und ökonomischen Positionierung verfügt, um sich im Netz einlinken zu können. Neben der grundlegenden Voraussetzung, einen Computer oder einen Terminal benutzen zu können, bedeutet das weitere, aber eben bestimmtes Maß an Bildung zu verfügen, das das Internet anders als das Fernsehen oder das Radio, in großem Maße ein bedingungsgebundenes Medium ist, und eine gewisse Neugier zu Tücken oder zumindest Vertrautheit mit dessen Erfordernis. Es ist die Bildung oder die Vertrautheit mit einem Text, die es dem Benutzer ermöglicht, jene Kenntnisse zu erlangen oder zu entwickeln, die für die computer-vermittelte Kommunikation oder den Umgang mit Computern notwendig sind.

Eng in Zusammenhang damit steht die psychologische Disposition des Einzelnen, sich mit der neuen und ziemlich komplexen Technologie zu befassen. Tatsache ist, dass viele Menschen aus Angst oder Abscheu vor Technologie oder aus Technikphobie vom Netz ausgeschlossen werden. Im auf einige Ausnahmen ist dieser Zustand nicht schon auf den Mangel an richtiger Ausbildung oder an zu späten und inadäquaten Kontakt mit der Technologie zurückzuführen oder auf den Mangel an notwendigen gesellschaftlichen Verbindungen, damit sich ein gesundes und effektives Verhalten zur neuen Technologie entwickeln kann. Das alles bedeutet, dass es für eine große Anzahl von Menschen in den hochindustrialisierten Ländern genauso unwahrscheinlich ist, sich einfach nur einzulinkern, wie auch für viele in weniger entwickelten Ländern der Welt. Das ist eine Tatsache, die immer öfter von statistischen Angaben bestätigt wird. Diese Personen sind in der Tat nicht in der Lage, entweder als Produzent oder als Konsument von Medieninhalten zu fungieren. In diesem Sinne hat das digitale Netz oder Internet, trotz der immer größeren Zahl der vernetzten Individuen und trotz der hyperbolischen Behauptungen, das Gegenteil sei der Fall, seine Entzerrung zu einem echten Massenmedium wie Radio, Fernsehen oder Printmedien es sind, vor sich.

Es ist wahr, dass diese Diskrepanz räumlich oder demographisch erklärt werden kann, und zwar damit, dass es für Angehörige bestimmter Gemeinschaften, gesellschaftlicher Schichten, geographischer Orte, sogar bestimmter Glaubensbekenntnisse weniger wahrscheinlich ist, fernvernetzte Präsenz im Netz zu besitzen als für andere. Das ist in den weniger industrialisierten Ländern ganz gewiss der Fall und die Tatsache, dass Afrika, was das Ausmaß der Anbindung an das Netz anlangt, zurückbleibt, konnte auf die oben angeführten Faktoren zurückgeführt werden. Trotzdem passen darauf auch in hochentwickel-

ten Ländern, obwohl die Unterschiede durch Faktoren wie das Bestehen einer fortgeschrittenen Infrastruktur im Bereich der Kommunikation und durch Subventionierung des Zugangs vor allem durch den Staat deutlich gemildert werden.

Ihre nicht gute Illustration für die Art und Weise, wie eine starre Informationspolitik Unterschiede mildern kann, findet man in einer der frühesten Formen der digitalen Vernetzung, wie es beispielsweise das von der französischen Regierung finanzierte Minitel darstellt, das von 1984 bis in die frühen 90er Jahren, als seine Popularität zu sinken begann, die vernetzte Kommunikation in jeden zweiten Haushalt in Frankreich brachte. 1978 geklickt und der französischen Öffentlichkeit 1984 von der staatlichen französischen Telekom vorgestellt, war das Minitel ein Netzkonnzept für Videotexte und Dienstleistungen, das auf der bereits bestehenden privaten und öffentlichen Infrastruktur der Telekom basierte. Als Erweiterung der regulären Telefondienstleistungen, stellte Minitel ein neues, hochgeschätztes Service dar, das zur Zeit seiner größten Popularität von der Seemanns-Union übernommen wurde und in ein Marketingvehikel für Software und Voyeurismus verwandelt wurde. Ein Gegenbeispiel dazu wird das Beispiel Chorus, von dem es heißt, dass der Staat in Form von Überwachung und anderen Mitteln den Bürgern den Zugang zum Netz verweigert. In letzter Zeit wird in hochentwickelten Ländern sowohl auf staatlicher als auch auf kommunaler Ebene versucht, sowohl am Arbeitsplatz als auch in Schulen durch subventionierte Internetzugänge, einen Ansporn zu geben. Die Statistiken zeigen, dass die Mehrzahl der vernetzten Personen in Amerika und Europa nur in der Arbeit oder in der Schule Zugang zum Netz haben und eine ziemlich hohe Zahl dieser Benutzer nicht in der Lage ist, sich einen regulären Anschluss zu Hause zu leisten. Umritz zu zeigen, dass jenem Bevölkerungsanteil, der in der Schul- und Arbeitswelt schwächer vernetzt ist, der Zugang zum Netz erheblich erschwert wird.

Dadurch entsteht eine Trennlinie, die man digitale Trennlinie nennen könnte, zwischen jenen, die an das Netz angebunden sind und deshalb in der Lage sind, dessen zahlreiche Vorteile zu nutzen<sup>6</sup>, und jenen, die nicht in der Lage sind, die Bedingungen für die Anbindung zu erfüllen. Es wird immer offensichtlicher, dass wir, obwohl wir uns einlinken, Teil einer neuen (ethno)landschaft (ethnoscapes) werden<sup>7</sup>, die man Mimescape oder Cyberscape nennen könnte: wo Informationen und Individuen zirkulieren und sich zu einer neuen Gemeinschaft verbinden. Da diese Gemeinschaft immer größer und bedeutender wird, sind wir mitten in der Reflexion<sup>8</sup> des Rechts, der außerhalb ihrer Grenzen bleibt. Wann es auch irrelevant erscheinen mag: hat diese Situation

demnach weitreichende kulturelle Bedeutung, nicht nur für Personen und Gruppen, die bereits im Netz sind, sondern vor allem für jene, die draußen bleiben.

Zum einen sind die draußen aus den unzähligen Konversationen, die in dieser Enklave der Macht und der Privilegien geführt werden, vollkommen ausgeschlossen, die jedoch einen der bedeutendsten Einfluss auf die Voraussetzung ihres Wohlergehens haben. Daher entsteht im Netz selbst Vernetzung im Namen solcher Gruppierungen. Folglich erzeugt das Netz selbst eine Vernetzung im Namen solcher Staatswesen in der Regel plattform oder forumartig als benehelliger Sphären, die davon ausgehen, beruht zu sein, für den Anderen zu sprechen, das sich relativ oft Parteien und Individuen finden, die gerne als Vertreter der Abwesenden fungieren möchten. Heute vermehrt es in den Kapillaren und Knoten des Netzes förmlich von solchen Personen und Gruppen: einzelne Benutzer oder dubiose Lobbies, Organisationen besorgter Freunde und selbsternannte Revolutionäre, messianische Persönlichkeiten, die den Hilflingen zur Rettung herbeieilen. Anarchisten auf der Suche nach einer Beschäftigung und untergeordnete Altklassen, die darauf pochen und, in neuen Fällen ihre Leidenschaft zu dienen befehlen zu können.

Mindestens liegt hinter dieser Selbstorganisation eine taktische Absicht. Dann wieder ist die hebräische Leidenschaft nichts weiter als nur der selbstgeordnete Wunsch nach Anerkennung oder Berühmtheit, die durch solche Akte angeblich guter Intention erlangt werden sollen. Häufig gibt es keinen oder nur wenig Kontakt, keine Kommunikation, Rücksprache und keinen Mechanismus für den gegenseitigen Austausch zwischen solchen delegierten oder selbsternannten Sprachrohr und der Vernetztheit, die sie im Netz zu vertreten meinen. Wie diese Agenten bewohnen die jede Ecke und jeden Schlafwinkel im Netz und engagieren sich in zahllosen Aktivitäten und Verhandlungen im Namen der Gruppen und Kulturen, die sie wesentlich nicht in der Lage sind, die Autorität abzuleihen oder die Befugnisse zurückzugeben, die sich diese Vertreter selbst erlauben.

Ob man die Vorhaben oder die Hintergründe humanitär oder anderer Art sind, es drängen sich bestimmte, dringliche Fragen auf, die nicht bloß die Ethik der Vernetzung betreffen.<sup>9</sup> Unter anderem die Frage der schwebenden Verantwortlichkeit der Netz. Vernetzten innerhalb der weitläufigen Netzkonnexion besitzen die Bevölkerungsstelle draußen offensichtlich Vernetzungsprivilegien, die sie weder in eigenen Namen sprechen können noch in der Lage sind, Kontrolle über Dynamik und Qualität des Netzes auszuüben. Während sie in ihrem eigenen Raum und ihrem eigenen Leben als kritischer Akteur ihrer Existenz wahrlich eine Vernetzung haben, wird diese durch das Entstehen einer neuen Macht wie dem Netz, die noch dazu die Fähigkeit besitzt, in diesem Raum einzuwirken, beeinträchtigt.<sup>10</sup> Man muss sich fragen,

ob das Netz mit seinen enormen Informations- als entstehendes globales und gesellschaftliches System diesen Bevölkerungsgruppen vielleicht weiterhin seine Bürgerrechte entziehen kann oder sie unfähig machen darf, sich an den immer weiter verschobenden Säulen der Modernität festzuhalten, während sie sich durch die Fortschrittslawine und ihre unmittelbaren Folgen durchkämpfen? Hat das Netz zu nicht Gruppen und Einzelnen, die das Privileg haben, seine einschneidenden Vorteile zu nutzen, gleichzeitig die Stimmen dieser Bevölkerungsgruppen in einer Arena, aus der sie niemals eingeschoben sind, in Beschlag zu nehmen und ihre Identität zu entwerfen? Angesichts der sozialen Regelmäßigkeit mit der die Teilnehmer des Netzes Informationen erzeugen und verbreiten können, mündlich auf einer weitverbreiteten großen Bühne auf dieses Medium einzugehen und mit der Macht ausgestattet, möglicherweise fiktive und eventuell schädliche Konzepte und Erzählungen über den Anderen für den Rest der Welt zu produzieren und zu verbreiten, während diese Bevölkerungsstile keine gleichwertig machtvollen Einrichtungen haben, um die umgibtenden Vorstellungen über sie und ihre Umstände zu finden, sie zu analysieren, zu kritisieren und abzulehnen oder danach zu streben, sie zu entkräften? Wenn uns das Netz ermächtigt, über die Stimme des Abwesenden zu verfügen oder seine Geschichte zu erfinden, ermächtigt es uns dann nicht auch, seinen Körper zu verneinen?

Kürzlich hat ein Fall von außerhalb des Cyberspace auf ziemlich überzeugende Weise auf die Gefahren dieser Macht der Selbstdeklaration hingewiesen. Im April 1996 organisierte eine weiße südafrikanische Künstlerin und Kuratorin in der National Gallery Südafrikas eine Ausstellung über die Geschichte und die Kultur der Xhosaenden, eines der indigenen Völker des Landes. Die hauptsächlich ethnographische Ausstellung, die vor allem Archivalien und Dokumente der Vorfälle aus der europäischen Kolonialzeit in Bezug auf die Verheerung der Xhosaenden zeigte, bewies, dass sie auch Konstruktions- und Rekonstruktionsstrategien, die bei der Gruppe Anstoß erregten. Nach der Beichtigung der Ausstellung verurteilte ein prominenter Jurist der Gruppe, die Group National Conference, öffentlich die Ausstellung und beschrieb sie als "toxisch feindsüchtig und aktiven Beitrag zur weiteren Ausgrenzung der ersten Nationen Südafrikas".<sup>16</sup> Das Forum hob das Verneinen der Xhosaenden hervor, nicht nur die Gruppe Rekonstruktion gehalten zu haben, und betonte die fehlende Teilnahme von Xhosaenden an der Ausstellung, die das Beharren der nicht indigenen Bevölkerung, unsere Vergangenheit für ihren eigenen Sündenfall zu entzählen und auszuheilen.<sup>17</sup> Ein anderes Forum der Xhosaenden, das (Xhokuma Cultural) Movement, erwartete die gleiche Ausstellung, und zwar als "einen weiteren Versuch, Menschen brennen Hautfarbe als

Objekte zu behandeln".<sup>18</sup> Auf der Ausstellung, schrieben sie, "wurden wir einem weiteren Versuch ausgesetzt, Menschen brennen Hautfarbe als Objekte zu behandeln".

Es existiert bereits ein beschlicher Körper im Internet, der sich dieser Problematik widmet.<sup>19</sup> Durch die kontante Antwort und die Intervention der Xhosaenden wurde das Ereignis selbst kurz und bündig definiert und zurückgeworfen. In der Folge entzogen sie der Kuratorin die Vertretungsbefugnis, die sich diese wohl eher unbeabsichtigt selbst erlitt hatte. Denn kann als Beweis dafür gewertet werden, wie wichtig es ist, dass die Seite der Repräsentierten selbst betrieuere greift? Egal ob die Absichten der Kuratorin ernstgemeint waren oder nicht, können sie nicht länger als Stimme der Gruppe miteinverstanden werden. Diese entscheidende Intervention war aber nur deshalb möglich, weil die Gruppe über die Ausstellung Bescheid wusste, Zutritt zu ihr und deshalb die Gelegenheit hatte, sie wahrzunehmen, sie zu bewerten und in den Kampf einzutreten. Stellen wir uns eine ähnliche Situation vor, wo im Gegenteil zur beteiligten der betreffende Diskurs allerdings im Netz stattfindet, in einer virtuellen Sphäre zum Beispiel, oder in einem Netzforum oder, noch schlimmer, in irgendeiner der tausenden Foren im Internet. Zutritt, die Benutzung im Netz existieren. Stellen wir uns weiter vor, dass die Gruppe, deren Körper und Geschichte zur Schau gestellt werden, nicht vernetzt ist. Stellen wir uns vor, dass sie keinen Zugang zu jenen Informationen haben, die angeblich in ihrem Namen oder in ihrem vermeintlichen Interesse über sie verbreitet werden. Nicht nur, dass sie keine Möglichkeit hätten, sich mit diesen Informationen auseinanderzusetzen, noch schlimmer, sie hätten überhaupt keine Möglichkeit, ihre Mobilisierung und Vernetzung zu äußern, was die Xhosaenden hingegen auf sehr überzeugende Art und Weise haben.

Das digitale Netz bietet in der Tat einen Raum für Überredungen und Verleumdungen, wobei jene, die davon betroffen sind, nicht immer als Besitz des Privats sind, das auch angeht, was sie können. Innerhalb dieses Raums gibt es zahlreiche Möglichkeiten für Missbrauch und sogar für Straftaten. Ist es nicht so, dass Nicht-Vernetzte wegen der darauf zugewiesenen und ungenutzten Möglichkeiten, die sich für die Vernetzten aufhoben, für digitale Verletzungen prädestiniert sind?<sup>20</sup>

Heute ist das Netz nicht nur eine mächtige Zivilisationskraft, was oben ausgeführt, sondern es ist auch ein ungeheures Wiedereinrichtungssystem. Seine Informationsbestände werden durch den schnellen Zugang zu Inhalten von Experten, Experten und Spezialisten ergänzt. Innerhalb mehr Menschen, die sich in den kognitiven Feldern, die Abhängigkeiten und Kissen des Netzes niedergelassen haben, verlassen sich, was

ihre Informationen und Kenntnisse der Welt vor ihrer Haustüre anlangt, völlig auf das Netz. Die Informationen aus dem Netz stellen den schnellsten Zugang zu anderen Kulturen und Teilen der Gesellschaft dar und verleihen uns dazu, uns auf bequeme Art und Weise mit Wissen über nicht Vernetzte zu versorgen, indem wir die Pläne des Netzes, der den Zugang zu Stimmen und Informationen beizubehalten. Trotz der hohen Kosten nehmen viele sehr häufig diese Informationen für bare Münze. In der Tat wird der Wert der Informationen aus dem Netz zunehmend durch ihren hauptsächlich textuellen Charakter bedingt und in weiten Teilen auch durch die Tatsache, dass Text ganz allgemein vor allem im Westen historisch und bildlich mit Wahrheit assoziiert wird.<sup>21</sup> Immer mehr Menschen betrieuere Informationen aus dem Netz als zuverlässig, und was nach befragender ist, sie informieren sich lieber gleich dort als zuerst einmal einen Blick nach außen zu werfen. Angesichts dessen muss man sich fragen, ob das Netz auch in Zukunft andere Wissenssysteme ersetzen darf – was es ganz bestimmt tun wird, ob seine Benutzer auch weiterhin das Netz als ihre vorrangigen Informationsquelle betrachten sollen, vor allem wenn es darum geht, Informationen über diejenigen zu bekommen, die als entfernt und unzugänglich gelten, weil sie nicht vernetzt sind. Könnte das Netz sonst nicht eher zu einer Barriere als zu einer Brücke werden? Könnte es nicht den wirklichen und bedeutungsvollen Kontakt und Austausch behindern, indem die tägliche Vorstellung vernetzt wird, dass wir den Anderen kennen und dass der Andere eigentlich ein Teil der neuen globalen Gemeinschaft ist, die wir für bare Münze nehmen? Könnte es nicht unser Streben um wahren Interaktion über gesellschaftliche und kulturelle Trennlinien hinaus eher erschweren als fördern, indem es Scheinkontakte anstelle wirklicher Kontakte und Interaktionen hervorruft? Irgendwie fragt man sich schließlich, ob sich die Netz letztendlich nicht doch zwischen uns und die Anderen, die wir nicht kennen, stellen wird.<sup>22</sup>

Man sollte nicht vergessen, dass die Infrastruktur der globalen Information zum weitaus bedeutendsten Mechanismus des laufenden Globalisierungsprozesses geworden ist. Wenn wir Unübersichtlichkeit dieses Prozess so verstehen, dass westliche Kultur und Kulturprodukte in der ganzen Welt verbreitet und ihr Aufstieg werden müssen wir nach einem der umgekehrten Prozess in Betracht ziehen. Es werden nun auch Waren von außerhalb des Westens ins Netz eingeschleppt und erworben. Mit anderen Worten kann jetzt von einer wirklich globalen Zirkulation von Kultur und Kulturprodukten gesprochen werden. Das Netz ist in all seinen Formen und Ausprägungen ein gewaltiger Kanal für diesen globalen Verkehr. Man schätzt, dass Waren im Wert von 327 Milliarden US\$ bis zum Jahr 2003 über das Internet umgesetzt werden.<sup>23</sup> Berechnet man den

Handel in anderen globalen Kommunikationsnetzen mit ein, steigt daher statistisch Wert in astronomische Höhen. Ein immer größerer Teil der Waren und Dienstleistungen, die mit diesem globalen Handel in Zusammenhang stehen, setzt sich aus Kulturprodukten zusammen, vor allem aus Objekten materieller Kultur. Und auch das hat gewisse Folgen für die Bevölkerungsstile außerhalb des Netzes:

Solange diese Bevölkerungsstile nicht in der Lage sind, sich im Netz einzulassen, werden sie wirksam abgelehnt, irgendwelche Aspekte des Verhaltens zu kontrollieren, abgesehen eine beträchtliche Menge an Waren, die in diesem Handel druckieren aus ihren Gebieten stammen oder entwendet wurden. Durch das Fehlen jeglicher Mitbestimmungsmittel werden sie nicht nur aus der Historie der Transaktionen verbannt, dass sie zunehmend bedeutet auch, dass sie zusehends von einem beträchtlichen Teil des Gewinns aus ihrer eigenen Kultur ausgeschlossen werden. Noch beunruhigender ist die Tatsache, dass mit der geringsten Sichtbarkeit der Zugänglichkeit dieser Produkte der Wunsch steigt, sie zu orten, zu bekommen und anzukurbeln zu lassen, ohne jene von Außen bedeuten dieses zu betreiben. Ebenso verhält es sich mit dem Wunsch, sie zu erlangen und zu besitzen, ohne die traditionellen Hindernisse einer physischen Reise und des Transports in Kauf nehmen zu müssen.

In den letzten Jahren explodierte beispielsweise die Zahl der Internetseiten, die dem Markt afrikanischer Kunstgegenstände gewidmet sind, von einer einstelligen auf eine mehrstellige Hundert stiegen und es gibt Hinweise, dass die Anzahl der Internetseiten wie auch der Handel weiterhin wachsen werden. Einige dieser Gegenstände, die im Netz gehandelt werden, haben keinen großen historischen Wert. Anders sind von unermesslicher kultureller und historischer Bedeutung und werden häufig illegal erworben. Man wird verleitet zu glauben, dass die offene Plattform, auf der ein Großteil dieses Handels heutzutage betreiben wird, die Chance vergrößert, den Schwarzhandel von Kulturprodukten zu überwinden. Es muss jedoch betont werden, dass dies nicht unbedingt der Fall ist. Ganz im Gegenteil, durch die zahlreichen Geheimnetze des Netzes, sind Händler und Sammler viel eher in der Lage, mit Gegenständen zu handeln, Informationen auszutauschen oder Komplote zu schmieden, die zum Ziel haben, die materielle Kultur von Afrika noch weiter zu dezimieren und es in Privatbesitzungen vor allem im Westen zu schützen.

Auf philosophischer Ebene sind wir mit den Beginn eines enormen Verlangens und der Bereitschaft konfrontiert, den Anderen in der Form materieller und aussehender Symbole zu orten und zu konsumieren ohne die moralische oder gesellschaftliche Verantwortung zu

übernehmen, die von der physischen Begegnung mit dem Anderen abhingt. Ganze geographische und physische Welten tun sich den Privilegierten auf, um erkundet zu werden und gegebenenfalls ausgebaut oder geplündert zu werden, ohne dass sie den Komfort ihrer Hemdbros verlassen oder sich mit den etwaigen Folgen ihrer Abenteuer konfrontieren müssen.

Auf rein gesellschaftlicher und materieller Ebene setzt der Wunsch, im Netz Angebotenes zu finden oder zu konsumieren jene Bevölkerungsstile den Mischkreisläufen akquisitiver Händler aus, die versuchen, sie, die immer größerer Nachfrage aufzufüllen wollen. Unwissende Völker, deren Kulturpart diese Nachfrage stellt, setzen sich aufgrund der tobenden Maschinerie eines netz-basierten Handelssystems diesen Plünderungen schutzlos aus. Überdies und es weihen ihres Ausschlusses aus dem Spinnweb der Größe der Spieler eines komplizierten Spiels, das sich außerhalb des Bereichs ihres Verständnisses befindet, ausgeliefert.

Mit derartigen Gegebenheiten müssen sich all jene auseinandersetzen, die nicht in der Lage sind, den kurzen Auftritt, sich selbst einzuklinken, zu folgen. Sie werden nicht nur aus der reichen globalen Maschinerie ausgeschlossen, sondern werden auch den häufigsten Mächten dieser Maschinerie ausgeliefert. Es stellt sich die Frage, was getan werden kann, um diese Situation zu verbessern. Darin müssen sich nicht nur diejenigen auseinandersetzen, die über die Vorteile und die Zukunft des Netzes nachdenken, sondern auch diejenigen, die die Vernetzung der Netzgesellschaft befeuern.

Wir haben diese kurze Forschungsreise mit der Bereitschaft begonnen, dass das global-digital-Netz ein wichtiger Bestandteil der Fortschrittsentwicklung der Jahrtausende geworden ist. Das ist die logische Antwort auf ein Jahrhundert, das unbefriedigend die Festungen des Wissens und die Grenzen der Möglichkeiten angehen hat. Ungeachtet der Schwächen des Netzes kann dieser Vorgehens nicht rückgängig gemacht werden. Wir haben uns ebenso dem bewusst, wie es für Kulturschaffende zu nutzen ist und darauf hingewiesen, dass es nicht nur als verachtungswürdiges oder verurteilendes Medium gilt. In der Tat wird es durch seine zahlreichen Möglichkeiten für diejenigen, die sich bereits dorthin befinden, zu einer wertvollen Einrichtung, um im neuen Zeitalter zu überleben. Um gegen die oben angeführten Gegebenheiten anzukommen, können wir nur zwei Richtungen einschlagen.

Erstens ist es notwendig, eine andere Art von Aktivität innerhalb des Netzes zu ermutigen, eine Aktivität, die darauf abzielt, innerhalb des Netzes eine Kultur des Verantwortens und der Verantwortung hervorzubringen. Es entwickelt sich bereits eine, wenn zur Zeit auch nur rudimen-

täre Moral, die dahingehend ausgedeutet werden sollte, dass sie auch ein Bewusstsein für einen gewissen ethischen Umgang mit jenen außerhalb des Netzes einschließt. Das ist ein Bereich, in welchem Künstler und andere Kulturschaffende als logische Konsequenz ihrer Tradition in der regulären Gesellschaft eine nützliche Rolle spielen könnten. Sie müssten nicht nur eine gewisse Kritikfähigkeit in ihre eigene Praxis in Bezug auf den Platz und das Schicksal der Nicht-Vernetzten miteinbringen lassen, sondern sie könnten auch dazu beitragen, das hier angesprochene Bewusstsein im globalen Netz zu verankern.

Obwohl die Frage nach einer Regulierung innerhalb des Netzes strittig, sogar heftig, ist, ist es dennoch grundlegend vorzuschlagen, das Netz, genau wie jede andere Gemeinschaft auch, einer bestimmten gesetzlichen Regelung zu unterwerfen, um die individuelle Freiheit innerhalb und außerhalb des Systems zu schützen. Solche gesellschaftlichen Maßnahmen drängen sich vor allem deshalb auf, weil die Moral einer individuellen Selbstregulierung, die von der Netzgemeinschaft bevorzugt wird, nicht funktioniert und so dieses derzeit große und bunte menschliche System überhaupt nicht tragen kann. Die Idee, dass das Netz ein heiliger Raum der grenzenlosen Freiheit sei, ist nicht nur lächerlich sondern auch gefährlich, wie es seine Geschichte ausführlich und überzeugend demonstriert.<sup>21</sup> Eine Kombination aus kultureller und politischer Arbeit und einer kleinen Menge gesetzlicher Regelungen ist notwendig, um die rudimentären Neigungen des Netzes umzukehren.

Die zweite unvermeidliche Herausforderung an das Netz fordert eine Veränderung gesellschaftspolitischer, kultureller und technologischer Strategien, um einen größeren Teil der Menschheit an der neuen Gemeinschaft der Netzteilnehmer teilhaben zu lassen. In den wenigen Jahren seit Beginn des Dekurses über Besetzung und Aussehen der Vernetzten vor allem im Verhältnis zu den Nicht-Vernetzten, wurde es mahnend deutlich, dassen Dekurs bedeutenden Belangen wie dem globalen Hunger, der Deprivation und der Krankheit gegenüberzustellen. Doch diese Rhetorik gründerer Prinzipien ist mahnend, aber, als sie nicht anerkennt, dass diese Bedingungen nicht unverwundbar von dem nur Zeugnisse einer globalen Mangel an Willen sind, sich mit einem so einfach zu besetzenden Mangel auf unserer Forderung nach Fortschritt zu befassen. Zweifellos verfügen wir bereits über die Mittel und das technologische Know-how, um Nahrung, Bildung und Zugang zum globalen Netz für die Mehrheit der Menschheit zu gewährleisten, ohne eines dem anderen zwingend unterordnen zu müssen. Diese Mittel werden wir wohl bei diesen Aufgaben anwenden müssen.

Solange einige außerhalb der neu aufblühenden Welt bleiben, die vom Netz ins-

lebens gerufen wurden, und solange das Machtverhältnis zugunsten dieser neuen Welt besteht, ist es unmöglich das "Versingulare Bewusstsein" zu erzeugen, welches Mächtigen einmal erheben<sup>10</sup>. Schließlich werden wir nicht nur auf die Möglichkeit oder Befähigung fragen müssen, sondern auch mit der Notwendigkeit eines verändernden digitalen Zeitfests, dessen grundlegende Technologien einer Mehrheit dienen und dieser zu Verfügung stehen.

<sup>10</sup> Ich möchte gerne meinen Dank an Jordan Orndall und Glenn Twissack aussprechen, dafür eine bei dieser Sitzung nach im Einführungsgespräch gab und mir sehr nützliche Anmerkungen machten, ebenso möchte ich dem Forum und den Teilnehmern des "Rochester Study and Conference Center" in Belgioioso (Italien) danken wo dieser Beitrag entstanden war und geschrieben wurde.

<sup>11</sup> In "Naked Cybernetics: Cyberspace and the New World Order" zeigte ich, dass der gesellschaftliche und materielle Kontext der Netz-Verbreitung die traditionelle geopolitische Weltordnung überschneidet und dass sie zum Beispiel in den hochentwickelten abenteurer Weltteil gefunden werden kann wie auch in der tiefen Dritten Welt. (Vergl. Ogilvie in Ken Williams, ed. *Frequencies: Investigations into Culture, History and Technology* Institute for International Visual Arts, 1995).

<sup>12</sup> Peter Williams Gibson in *Internet Science: Fiction, Reality, Neuroscience*, aus d.J. 1994.

<sup>13</sup> In seiner Arbeit über Modernismen unterscheidet Arjun Appadurai zwischen dem "von Medienökonomie (Medienwissenschaften) oder Internet in einem Informations-Struktur, und dem Ethnosozialen (Ethnologien) oder Spätmoderne in denen Personen existieren. Doch die Arbeit des Netzwerks funktioniert nicht nur als eine Plattform für die Zirkulation von Informationen oder Zeichen, sondern auch als Raum, in dem sich Personen bewegen und neue ethnische Gebilde entstehen, deshalb bevorzugt ich den Ausdruck Ethnosozial. (Vergl. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996).

<sup>14</sup> Subjektive Werte ändern, dass in einer globalisierten Kultur verändernde und ungleiche ethische Auffassungen und Gemeinschaften gewonnen sind innerhalb einer einheitlichen globalen Struktur (die Verhältnis zueinander zu definieren). Das was dieses Verhältnis von divergierenden Unterschieden das zwischen dem Netz und den Nicht-Vernetzten existiert, ist, dass es nicht in einer einzigen, globalen Struktur vereinfacht wird und da das Netz zu einer dominanten Kraft im globalen Kulturverhältnis und -austausch wird, und Einzelpersonen immer öfter ihre Bestätigung und ihre Zugehörigkeit im postglobalen Zeitalter im Netz suchen, ist die weniger sichtbare, aber weniger mächtige Kraft der Nicht-Vernetzten geworden, als Außenstehende zu definieren zu können.

<sup>15</sup> Wie gesagt, ist die Kultursubjekt und Netzgruppen des Netzes immens und weist beides auf die "fortschrittliche" Superstation

weniger privilegierter Gemeinschaften im Netz hinweisen, wird selten erwähnt, aber welche moralischen Autorität diese Verfechterinnen stützten und welche ethischen Fragen durch diese divergierende Auffassung aufgeworfen werden. Dies wird beispielsweise durch den Fall des Kommandanten Marco Illustriert, der sich zur Verbreitung der Entscheidung des indigenen Volks der Chiriqui in Mexiko des Netzes bediente. Einige würden vielleicht gerne wissen, dass der Kommando Mexiko und der Kriegspartei gegen die Ink und China im Juli 1998 durch eine unter dem Namen Legen der Untergang des (Gut) bewachte amerikanische Cybergruppe, eine Passwörter haben. Loll zufolge wollten sie durch ihren Plan in Informations- und Kommunikationsbereiche dieser beiden Länder eindringen und sie zu zerstören, die Menschenrechte und Opfer der Verletzung der Menschenrechte unterstützen. Es bedurfte des künftigen Eingreifens von sieben anderen Hackergruppen, um die Loll in ihrer selbstverursachten Mission argumentiert davon zu überzeugen, dass solche kulturellen oder politischen Aktivitäten im Netz heute befehle als Hackervandal für unethische Opfer unethische, und vor allem verheerende Folgen haben können, falls sie im Internet geführt werden. Im Falle des sukzessive aus dem Netz der Rechte des bereits angegriffenen Öffentlichkeits-Gesellschaftssystem, können, was zum Tod Hunderten Frauen, Männer und Kinder führen würde. Doch, die grundlegende Prinzip ist nicht anders, nämlich die Anregung des Rechts, eine Gruppe, in dessen Fall die angeblich untergeordneten Massen in Ink und in China, oder Rückstände auf dem gehalten zu haben oder ihre Zustimmung eingetrag zu haben, zu vertreten oder in ihrem Namen zu handeln.

<sup>16</sup> In "Opening the Inventory", schreibt Jonathan L. Heller über die "unbewussten Kräfte", die die Fähigkeit besitzen, "die Integrität des Subjekts zu verletzen". Am Ausdruck der potenziellen Auswirkung des Netzes auf die Innenwelt der Verletzung oder die Subjektivität von Individuen und Gemeinschaften, die sich nicht ableiten können, am präsenten beschreibt. (Vergl. Heller in William and Densmore, eds. *Global Cool* Duke University Press, 1994, 137).

<sup>17</sup> Vergl. Weekly Mail & Express, Johannesburg, 19. April 1996.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Vergl. Glenn Switzer, *Reframing the Black Subject*, *Griffith Rev.* 40, 1997, 21-46.

<sup>20</sup> Obwohl ich mir hier nicht mit allen der zahlreichen anderen Beispiele für diese Station befassen könnte, sollten wir doch klar darauf hinweisen, dass solche Verletzungen vielleicht als offensichtlicher sind. Wenn es um eines der mächtigsten Universitäten im Netz geht, die Postgraduate Ein-Gesellschaft des postnavigational Materials das im Netz ausgetauscht wird oder mit dem gehandelt wird, gehört in die Kategorie "user point", die zum Teil aus authentischen Bildern nachstehender Personen bestehen, die in privaten oder kompromittierten Umständen fotografiert und ins Netz gestellt wurden. Diese werden oft unter "Vogelzug" zusammengefasst und wurden durch illustre Afrikaerinnen, die so umherhocken

Stellen angetrieben werden wie beispielsweise auf Boden öffentlicher Aufzüge oder auf öffentlichen Toiletten, um zu kompensieren den Fotos von ihnen ohne Optimum zu kommen. Es ist nicht leicht zu leugnen, dass die Geschlechterungleichheit bei dieser Beschäftigung im Verhältnis mit sehr häufig belächelt wird. Unheimlicher der fiktionalisierten Bilder. Während es die besten Netzwerke verwundbar, da es keine Möglichkeit haben, den Verstoß gegen eine Person zu entdecken. Das grundlegende ethische Problem der Verletzung der individuellen Privatsphäre, die diese Daten verstanden unethisch ist nicht im geringsten von den Problemen, die durch andere Algorithmen entstehen, die ebenso durch das Netz ermöglicht werden. Hierbei möchte ich die zukünftige Verwendung von Web-Kameras in der Kunst der neuen Medien von Künstler selbstständige Personen an Straßenecken, auf öffentlichen Transitstellen, sogar in öffentlichen Briefkastenstellen fotografieren oder auf Video aufnehmen und das dem im Netz verbleiben. Obwohl das nicht ausreicht für einige Fakten konnten, durch die ich, dass solche Aktivitäten nicht durch Anwesenheit entschuldigt werden können.

<sup>21</sup> Wie eine kurze Beschreibung des Internetzeitalters oder aktuellen Zustands zum Internet oder Cyberspace. (Vergl. Marshall A. Mason, *Interpretation of Marshall McLuhan's "Media's Language"* in Miles, *Media Research: Technology, Art, Communication*, *Art International* 1997, 180-186).

<sup>22</sup> Natürlich beinhalten physischer Kontakt und Austausch nicht unbedingt eine Grenze, das keine Verletzung des Anderen stattfindet wie die Grenze nicht zeigt. Doch entsteht es eine besondere Abgrenzung, dass genau diese Konkretheit von Kontakt, mit all ihren Mängeln und Unvollkommenheiten, durch Trennung und Zurückziehen in die Verletzung der Symbole der verbindlich dargestellten Wandel, ersetzt werden sollen. Man könnte sich denken, dass es zur Zeit der historischen Beispiele, Kontakt über zu Tugenden - Sklaventum, Kolonialismus, Eroberung und Zerstörung der ersten Völker - als Verletzung fühlte. Es handelt sich hier um denselben Mangel an Austausch, der auch das Verhältnis der Verstoßen zu den Nicht-Vernetzten immer wieder charakterisiert.

<sup>23</sup> Dieser Wert stimmt mit Oliver Sacks aus dem *Informelle Technology Industry Council* 970.

<sup>24</sup> In "Imaginary Homes: Imagined Locations: A Brief Reflection on the Uncertainty of Geography" (Zeynep and Michael eds. *Intercom: A Book in Progress*, Tabla Press 1995), ich sehe, als verbleib ich jenseits der Fläche in Informationsprivatheit (das Netz) in Frage. Doch der spezifische Gegenstand meines Vorlesens in diesem Essay ist der Transfer der traditionellen geographischen oder historischen Grenzen, die die Bestimmung des Netzes als Zwischenraum oder die geographische Interventionen durchbrechen, die die konventionellen Verfahren verwerfen. Die Idee eines Netzes, das "für alle" sein soll, als Normendatum ist natürlich genauso unethisch wie wirklich.

<sup>25</sup> Marshall McLuhan, "The Agent Role of Outlets", *Lookout* 1, 1962, 41-44.

Aus dem Englischen von SARINA DOLOV



# Ethno-Cyborgs und genetisch geschaffene Mexikaner

(Neue Experimente in der „Ethno-Techno“ Kunst)

Guillermo Gómez-Peña

**M**itte der 90er Jahre, als die Kunstwelt über Nacht zum High-Tech-Wunder, polarisierten die Debatten über den menschlichen Körper und seine Beziehungen zu neuen Technologien auf eine dramatische Weise die Krise der experimentellen Kunst und vor allem des Darstellungsmilieus. Da waren jene in der „Maschinenkunst“-Bewegung, die für das vollständige Verschwinden des Körpers plädierten und für seine Ersetzung durch digitale oder Robotermechanismen, andere meinten, dass der Körper, obwohl archaisch und „veraltet“, noch immer im Zentrum der Kunst bleiben konnte, wenn er physisch und wahrnehmbar mit technischen Prothesen ausgestattet wäre. Die Künstler der „Apocalypse Culture“ haben wieder auf diese Vorschläge mit einer radikalen, ludischen Stellungnahme reagiert, wobei sie den physischen Körper als ein Objekt der Lust, der Bulle und des Schmerzes betrachten, und als „Rückkehr“ zu einem phantastischen und imaginativen neo-trafalotischen Hinduismus, sehr in der Tradition der US-amerikanischen „drop-out“-Kultur. Keine dieser Entscheidungen ist jedoch annehmbar für die Chicana/Latina-Darstellungskünstler und für andere farbige politisierte

Künstler, die sich für neue Technologien interessieren. Roberto Sifuentes und ich haben versucht, andere Möglichkeiten auszukundschaften: wir sind in den virtuellen Raum als „Cyber-Immigrantin“ (Web-back) eingedrungen und haben subversive Ideen als konzeptuelle „Koyoten“ hineingeschmuggelt. Unsere Ziele waren, die Debatten um die digitalen Technologien zu polarisieren und den virtuellen Raum mit Chicano-Humor und „Angus pokutas“ (wie zum Beispiel Spanglish) zu infizieren. Wir wollten neue Technologien verwenden, um eine mythisch-poetische Interaktivität zwischen dem Darsteller und Live-Publikum zu schaffen, und auch als Werkzeug für das Studium fundamentaler Aspekte der interkulturellen Angst und Lust.

1994 haben Roberto und ich damit begonnen, in situ digitale Technologien in unsere „Dramas“ Arbeit einzufügen. Das Projekt wurde in der Diverse Art Gallery in Houston, Texas, unangeführt, unter dem ungewöhnlichen Titel „The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop On The Electronic Frontier“. Wir haben unseren compadre-Darstellungskünstler, einen Native American, und einige lokale Künstler eingeladen, sich uns anzuschließen. Teil unseres Ziels bei dem Projekt war es, dem Publikum die Arten

1. Ethno-Cyberpunk  
2. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
3. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
4. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
5. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
6. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
7. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
8. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
9. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
10. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
11. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
12. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
13. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
14. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
15. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
16. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
17. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
18. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
19. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
20. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
21. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
22. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
23. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
24. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
25. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
26. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
27. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
28. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
29. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
30. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
31. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
32. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
33. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
34. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
35. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
36. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
37. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
38. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
39. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
40. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
41. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
42. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
43. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
44. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
45. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
46. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
47. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
48. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
49. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
50. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
51. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
52. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
53. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
54. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
55. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
56. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
57. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
58. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
59. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
60. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
61. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
62. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
63. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
64. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
65. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
66. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
67. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
68. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
69. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
70. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
71. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
72. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
73. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
74. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
75. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
76. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
77. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
78. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
79. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
80. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
81. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
82. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
83. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
84. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
85. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
86. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
87. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
88. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
89. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
90. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
91. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
92. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
93. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
94. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
95. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
96. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
97. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
98. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
99. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop  
100. The Ethno-Cyberpunk Trading Post & Cargo Shop

der Informationsflut sichtbar zu machen, die Darstellungskunstler darzumachen, wenn sie sich aus dem Raum des Privaten in jenen der Öffentlichkeit bewegen, und aus dem rituellen Raum in den Cyber-Raum. Die Besucher, die die Galerie betreten, finden einen reichhaltigen „Ankorder“-Raum, wo wir uns schmücken und die Kostüme wechseln. Sie gingen durch einen Raum der „hohen Kunst“, wo unsere Ausstattung und persönliche Gegenstände (Inszenieren mit verschiedenen Rollen, Kostüme, Fiktion und vor allem bananen) Figuren auf Medias als attraktive Medienobjekte dargestellt wurden, durch fiktive Filmpisten kontextualisiert. Schließlich gelangen sie zu einem „menschlichen Ausstellungssaal“, wo wir uns selbst als „westliche Exemplare“ und „Darstellungskunstler bei der Arbeit“ darboten. Der Ausstellungssaal enthielt auch ausgestellte Tiere (einen Puma, ein Pferd usw.) und Kunstwerke nachahmen, wo konstant post-moderne oder pseudo-primitive „archaische Artefakte“ zu finden waren, die sich auf die hybride Natur der gegenwärtigen Kunst und auf unsere „westliche Zivilisation“ bezogen. Computereindrücke, Videomontagen, Normen und digitale Geräte, die taxonomische Beschreibungen der „ethnographischen Exemplare“ (aus selbst) aufzeichnen ließen, brachten eine Kontinuität in unseren techno-traditionellen Raum.

Ein Teil unseres Projekts enthielt die Gestaltung einer Website mit Bildern unserer Darstellungskunstler, zusammen mit unserer ersten Version eines „ethnographischen Fragebogens“, der Internet User bat, um ihre Projektionen und Vorurteile gegenüber den Latinos und Eingeborenen mitzuteilen. Obwohl wir uns nicht vollkommen im Klaren waren über die Folgen unseres Tuns, hofften wir, unseren Willen teilweise mitzuteilen und dem Gefühlsdiktum wie auch den Internet Usern zu erlauben, mit uns in der Formulierung der Natur und des Inhalts unserer Darstellung zu kollaborieren. Roberto war als Cyber-Veto verkleidet, ein „Robo-Bandenmitglied“, das von der Techno-Ausstattung konsumiert wird, dazu gehörte auch ein Keyboard, das er benutzte, um mit Internet Usern während der Live-Darstellungen zu kommunizieren. Jeden Tag verwendeten James und ich uns in verschiedene Darstellungspersonas, wie den „Schönen Mann“, „El Postmodern Zorro“, „El Cultural Transwestit“ und „El Múltiple Bom Asesino“. Roberto komplettierte in seinem Dinosaur-Raum mit einem Hip-Hopproduzenten, der im Netz surfte und die Details dieser Verwendungen aufnahm, um sie live im Internet via Webtrickkonferenzen auszustrahlen. Leute, die die Webcast sahen oder unsere Internet-Seite besuchten, wurden gebeten, uns Briefe, Kommentare oder Texte zu schicken, mit ihrer Meinung darüber,

wie sich Mexikaner, Chicanos oder Native Americans der 90er-Jahre benehmen sollten, wie sie aussehen und dargestellt werden sollten. Die Antworten erschienen auf den Galerienmonitoren, die von Techno-CD „Cyber Veto“ gehandhabt wurden, und beeinflussten die sich immer wieder verändernden personas, die James und ich kreierten. Wir interpretierten auch verbale „Befehle“ aus dem Live-Publikum, und auch solche, die über Fax oder Telefon kamen. Als „Replik“ auf „Befehle“ waren James und ich ein wenig nervös wegen der Nicht-Voraussehbarkeit des Experiments und des scheinbaren Chaos. Einige der Antworten, die wir bekamen (vor allem von Leuten, die am anderen Ende eines Modems oder einer Faxmaschine saßen und die auf diese Weise Isolation waren, ihrer Anonymität zu weihen und sich von den möglichen Implikationen der Live-Interaktion zu distanzieren), wir versuchten etwas ungeschickt so viel wie möglich von dem Material, das wir erhielten, einzubauen. Vieles an unserer Darstellung war (unangenehm) improvisiert, doch das Publikum schien sich an seiner Macht, die es über uns hatte, zu freuen. James, Roberto und ich machten diese Darstellung nur einmal pro Woche live, doch die Installation und die Artefakte blieben an ihrem Ort und erlaubten lokalen Kunstlern und Galeriebesuchern, weiterhin in unserem virtuellen Haus der Spiegel und im Labyrinth der ethnischen Projektionen zu spielen.

## II

Der Erfolg dieses ersten „ethno-techno“-Kunstexperiments markierte eine radikale Änderung in der Richtung unserer Arbeit. Roberto und ich entschlossen uns, unsere „Ethno-Bekenntnisse“ Website als fortlaufende Quelle für das Darstellungsmaterial zu verwenden. Im ersten Jahr erhielten wir über 2000 „Hits“ (Besucher auf der Web-Seite), und eine große Anzahl von ihnen antwortete auf unseren pseudo-anthropologischen Fragebogen. Die Antworten waren tatsächlich energiegeladener bekannter, entschieden geschäftlich und explizit als jene, die wir während der Live-Darstellungen im Tempel der Bekenntnisse gesammelt hatten (das andere große Projekt, an dem wir zu jener Zeit arbeiteten). Warum diese Unterschiede? Vielleicht bot die Entfernung und totale Anonymität des Internets, zusammen mit der indirekten Einbindung, komplizierte Probleme der Rasse, Sexualität und Identität in einem kindlich sicheren Raum zu besprechen, den Leuten den nötigen Mut um ihre verdrängten Ängste vor kultureller Invasion, sowie ihre expliziten „intermedialen“ Begehren und sexuellen Phantasien auszudrücken, auf eine Art, in der sie es nie von Angesicht zu Angesicht tun würden. Mitte der 90er Jahre, als wir diese Projekte begonnen hatten, befin-

deten sich die Vereinigten Staaten in einem kollektiven Zustand der Repression und der Ablehnung, was die Probleme der Rasse und des Geschlechts anbelangte. Das heftige Zurückschlagen gegen die „political correctness“ war auf seinem Höhepunkt, genau wie die Anti-Erwandlung. Gefühle von ultra-nationalistischem Politikern wie Pat Buchanan, Jesse Helms und dem (glücklicherweise jetzt ex-) Gouverneur von Kalifornien, Pete Wilson. Die Marginalisierung und das Mundstutzen der progressiven Ansichten, einsehend mit dem ganz offen feindseligen Trend in der Nationalpolitik und der konservativen Rhetorik, werden wohl von vielen als üblicherweise Unterstützung der Vorurteile und Mythen interpretiert worden sein.

Roberto und ich beschlossen, dass der nächste logische Schritt in unserem Projekt der ungeheuren Anthropologie das Verändern der Bekenntnisse unserer virtuellen und Live-Publikums sein sollte, um visuelle und performative Darstellungen des neuen mythischen Mexikaner und Chicanos der 90er Jahre zu entwerfen. Die häufigste und emblematischste Antwort aus dem Live-Publikum und jenen im Internet wurde zur Inspirationsquelle für eine Serie von Darstellungspersonas oder „Ethno-Kyborgs“, die in Dialogen mit den Galeriebesuchern und den anonymen fortwährenden geschafften (oder eher „vorgestellt“) wurden. Da ein Großteil der Antworten, die wir bekamen, die Mexikaner und Chicanos als drohende „Andere“ portraitierten, so als unentzerrbare Eindringlinge und öffentliche Feinde des fragilen Sinns der kollektiven nationalen Identität betrachtet wurden, nannten wir unser nächsten Darstellungspersona Awatonawant, mit Bezug auf die supermenschlichen Roboterkrieger aus den Schwarzeneggerfilmen. Unsere Absicht mit diesem neuen Projekt war, es den Internet Usern und dem Live-Publikum zu ermöglichen, das physische und psychologische Profil unserer Ethno-Kyborgs auszuhandeln und dadurch sowohl den Entwurf als auch den Inhalt unserer lebendigen Darstellungsleistungen zu beeinflussen. Wir verließen uns auf diesen Input, um zu entscheiden, wie wir uns verkleiden sollten, welche Art von Musik wir hören sollten und welcher Typus von Accessoires und Objekten wir handhaben sollten, um, am wichtigsten, welche Typen von muskelierten Handlungen wir darstellen und wie wir mit dem Publikum interagieren sollten. Unser Ziel war es, die interkulturellen Phantasien und Alpträume unseres Publikums darzustellen, die fetischistischen Konstruktionen der Identität durch die „Vorstellung unserer „primären“, erblichen Körper im Monitor wiederzugeben. Die zusammengestellten personas, die wir erschaffen, waren viel

isierte Repräsentationen einer meistentfremdeten, phantasmagogischen Mexikaner/Chicano-Identität, Projektionen von den Menschen eigenen psychologischen und kulturellen Monstern – eine Armee von mexikanischen Frankensteins, die dabei waren, gegen ihre Anglo-Erschaffer zu rebellieren.

Die Resultate unseres Experiments in anti-kolonialer Anthropologie erwiesen sich als viel schmerzlicher, als wir es uns selbst vorgestellt hatten. Der "schläfrige Mexikaner" war aus dem kolonialen Unterbewusstsein der gegenwärtigen Asenka verbannt, zurück nach Hollywood deportiert. Die zeitliche Grenzen "terrors", die jahrzehntelange Thema der "folklore", Filme und Gedichte gewesen war, war nirgendwo mehr zu finden (außer als Darstellung in der offen erotisierten Figur der Selena Hayek), und Fritz Bandito, Speedy Gonzales, Juan Valdez, der "greatest" Bandit der legendären Roca Kahlo auch nicht. Sie wurden durch ein neues Pantheon der mächtigen Robo-Mexikaner ersetzt: Bewaffnet mit geheimnisvollen scharnichten Antefakten und so-fotografischen Implantaten versehen und die braune Haut mit artistischen Tätowierungen dekoriert, schmähten und verkörperten auf eine perverse Weise diese hyper-sexuellen "Ethno-Kyborgs", als harte Tex-Mex-Gangster-Rapper verkleidet, jede Angst und jedes Begehren, das sich in den fragilen Psyden und Herzen der zeitgenössischen Amerikaner verborgen hielt. "Wir" wurden als unnötig gewalttätig, jedoch auch als chic und verführerisch wahrgenommen, Techno-Literaten und doch ursprünglich. Politisch scharf, doch mit unerklärlichen scharnichten Kräften und spiritueller Wahrnehmung ausgestattet, waren diese mythischen Mexikaner widerprüflich, nicht voraussehbar – und selten bekannt. Nachdem wir, meine Kollegen und ich, Tausende von Seiten von Internetantworten gelesen hatten, schlussfolgerten wir, dass Amerikas Wahrnehmung/Projektion des kulturellen Anderen von einer peripheren Dialektik der interkulturellen Gewalttätigkeit und des maximalen Begehrens gekennzeichnet war.

Meine Darstellungskomplizen und ich haben komplexe Figuren geschaffen, die diese Konstruktionen durch unsere eigene "Robo-ethos" Ästhetik wiederbegegnen. Von den mexikanischen Drogenbaronen, der Zapatista comandancia, den Chicano Rednecks und MTV gesponsert, hatten "wir" – die unzerstörbaren Cyber-mojados – die Vereinigten Staaten von Aztlán besetzt. Unsere neue Mission war es, die Psyche, Sprache, das Land und die Institutionen unseres Publikums zu verführen, zu entführen, zu besitzen und zu kontrollieren. Wir waren die Verkörperung in Fleisch und Blut der

Milieuorgankantanten Amerikas über Einwanderer aus dem Süden, Latinos aus den Innenstädten, hedonistische Sexualität, Zauberhaftigkeit der Eingeborenen und die spanische Sprache. Was das Publikum schließlich während der Darstellung erlebte, war eine stilisierte Anthropomorphisierung ihrer eigenen post-kolonialen Dämonen und rassistischen Halluzinationen, eine Art interkulturellen Pottermagie. Während meine Mitarbeiter und ich willkommen für die lethargische Seite der Darstellung antworteten, bedeutete der ungewöhnliche kreative Prozess, den wir durchliefen, um Material zu erhalten, das Schaffen von (unwillkürlichem) Mitarbeiter aus entgrenzten Körpern, dass wir auf keinen Fall die einzigen waren, die eigentlich für den Inhalt des Stückes verantwortlich waren. Ob es wollte oder nicht, unser Publikum war (wie und verbal!) unumgänglich miteingezogen in unsere perverse Weltbucht.

"Wollen Sie Tätowierungen, Jeltippen und Ethno-Formen? Wollen Sie sexy Tex-Mex Kunst, die Ihre Privilegien nicht in Frage stellt? Möchten Sie eine politische Pop-Show erleben? Begehnen Sie, einen lebendigen Mexikaner zu rechen und zu berühren?"

konzeptuelle klassifizierte Anzeige

### III

El Meztizomunator wurde in Mexico City im März 1995 ausgezeichnet, unter dem Arbeitstitel "Das Museum der gefahrenen Identität". Die experimentelle Tanzchoreographen Sans Shelton Mann wurde zur Darstellungskunstlerin und endete mit mir zusammen in dem Stück, um schließlich zu einem zentralen Mitglied des Mitarbeiterteams zu werden. Verschiedene Versionen der Meztizomunator-Darstellung wurden in Kanada, Puerto Rico, Spanien, Österreich, Italien und Großbritannien aufgeführt, wie auch in den Vereinigten Staaten. Obwohl die zusammengesetzten personae, die wir porträtierten, sich auf gegenwärtige Anglo-Konstruktionen der mexikanischen Identität bezogen, wurde der Kontext unserer Darstellungen selbst international dank der globalen Verbreitung der US-Popkulturellen Bilder der Latinos, und nicht so sehr weil das Publikum in anderen Ländern echte Verbindungen zu den Situationen der eigenen subalternen Gemeinschaften bemerkte.

Der Zweck und die Dimensionen des Projekts bewegte sich auf dramatische Weise in Bezug auf die Charakteristika der Sites, auf denen wir uns darstellten, wobei lokale Faktoren in Betracht genommen werden mussten, wie das zur Verfügung stehende Budget und die technologische Infrastruktur, zusammen mit den physischen Möglichkeiten und Grenzen der Orte, wo unsere Darstellungen stattfanden.



Die Darstellungskomplizen und ich haben komplexe Figuren geschaffen, die diese Konstruktionen durch unsere eigene "Robo-ethos" Ästhetik wiederbegegnen. Von den mexikanischen Drogenbaronen, der Zapatista comandancia, den Chicano Rednecks und MTV gesponsert, hatten "wir" – die unzerstörbaren Cyber-mojados – die Vereinigten Staaten von Aztlán besetzt. Unsere neue Mission war es, die Psyche, Sprache, das Land und die Institutionen unseres Publikums zu verführen, zu entführen, zu besitzen und zu kontrollieren. Wir waren die Verkörperung in Fleisch und Blut der



Während die Präsentation in  
Frankreich Diskurs  
über Immigration, Körper  
und Transgressionen des Körpers  
betonte, so war die Präsentation in  
London auf den Transgressionen und  
auf dem Körper der Transgressionen  
fokussiert. Was ist das Problem?  
Die Präsentation in London war  
eine Präsentation der Transgressionen  
und der Körper der Transgressionen.  
Die Präsentation in London war  
eine Präsentation der Transgressionen  
und der Körper der Transgressionen.

an. Roberto und ich sind mit einer low-tech-Version des Projekts auf Tournee gegangen, bei der nur zwei Darsteller (wir beide) nötig sind, ein Soundtrack und ein Film, der entweder auf einen Bildschirm projiziert werden kann oder das Szenario für den schlechtesten Fall auf einen gewöhnlichen Videomonitor abgespielt werden kann; diese relativ nicht sehr kostspielige Version wurde auf kleinen Colleges und in marginalen Alternativkulturen populär. Technisch einbezogene Versionen des Stücks beinhalten acht Darsteller und hochperformante visuelle Projektions- und Digitaltechnologien. Eine unserer aufwendigsten Darstellungen des Mexikaner-Tand in einem heißen Winterlager in San Francisco statt und sah am Ende aus wie eine Art von Techno-Rave, mit sechs Ethno-Kyborgs und einem von der Audio-Diva Rona Michele (es genoss den Sound). Wenn wir eingeladen werden, den Mexikaner-Tand in traditionellen Museen aufzuführen, versuchen wir, den Präsentationsstil der Institution zu mimieren, mit post-columbianischen Kodizes, archaischen Artefakten aus dem "Zweiten US-Mexiko-Krieg" und Sammelbildern der Grenzfelder, Meistwerke in der Art der Tijuana-Touristenkunst. Die modulare und immer gleitende Natur des Projekts erlaubt es, dass wir uns den verschiedenen Vorführorten anpassen und ein breites Publikum ansprechen.

Obwohl sich viele visuelle, konzeptuelle und performative Elemente des Stücks von Site zu Site ändern, bleiben einige Konstanten. Wenn das Publikum in der Lobby oder im Eingang des Vorführungsraumes erscheint, begegnet es einem geschriebenen oder aufgenähten Text, der die relationale Voraussetzung der Darstellung umschreibt: "Der Nationstaat ist zusammengebrochen. Die ehemaligen US of A haben sich in eine Myriade von Mikro-Republiken aufgelöst, die von einer multi-staatlichen Junta kontrolliert und von einem Chicano-Ministèrepräsidenten mit Namen Gran Vato regiert werden. Der Tortillavortrag existiert nicht mehr. Spangisch ist jetzt die offizielle Sprache von den Neuen Grenzen in Panki versetzt, versuchen Anglo-Milizen verzweifelt, die Alte Ordnung wieder herzustellen. Unsere Grenzfelder, El Mexikaner, Cyber Vato und La Cultural Transveste sind aus der neuen Regierung geflohen, um sich einer seltenen hybriden Miliz anzuschließen, die sich dem umgekehrten Autoritarismus und dem radikalen Essentialismus der regierenden Partei widersetzt. Die neue Regierung von Arturo Ubacado sponsert interaktive ethnographische Ausstellungen, um die verbannten Bürger zu lehren wie die Dinge vor und während dem Zweiten US-Mexikanischen Krieg lagen. Diese Darstellungsinstitution ist ein Beispiel dieser offiziellen Projekte."

Während das Publikum dieser fiktiven "Museen der experimentellen Ethnographie" betritt, wird es von Darstellern in Laborkittel empfangen, die es durch ein Menü aus möglichen Interaktionen mit den Darstellern führt. Der Darstellungsraum ist angefüllt mit Nebel und dramatisch beleuchtet, um eine Stille Dunkelheit in Tijuana-Welt zu suggerieren, die von hyper-skalarierten Repliken und Ethno-Kyborgs bewohnt ist. Tote, gefeldete Hahnen hängen von der Decke auf verschiedenen Höhen. Ein (fiktiver) schwarzer weisser Dokumentarfilm über den "Zweiten US-Mexiko-Krieg" wird auf einen besten Bildschirm projiziert. Im lauten, High-energy-Soundtrack enthält Grönzup, Norfeno und Heutmusik, sowie Rock an eigenem (alle Genres wurden von Publikum oder von Internet-Usern suggeriert), zusammen mit einem Off-Text, der das Publikum über die Darstellung orientiert und es einleitet, mit den Exemplaren auf dem Bildschirm in Interaktion zu treten.

Jeder Ethno-Kyborg erscheint in seinem eigenen, diskontinuierlichen "Habitat", einer Plattform, die mit Gadgets und dem Exemplar angemessenen Objekten versehen ist. Roberto posiert als neuer, verbesserter "Cybervato", ein "Robo-Bandenmitglied", das (wahre und falsche) Technologien und Waffen manipuliert. Sein Diorama verwendet einen Projektionsbildschirm als Backdrop, den ein Monitor kontrolliert, er mit einem Keyboard. Als Pop-Manado-Diva kostümiert, mit falschem Schnurrbart und einem mit sequenz-Steckern geschmückten Rock, erscheint Sara als "La Cultural Transveste", eine androgyne Figur, die fröhlich Myriaden von kulturellen, geologischen und erotischen Phantasien der Anglo-Amerikaner über das "romantische Mexiko" darstellt, wobei sie schwebende tragikomische mexikanische Banditen, tanzende Adelfrauen und maskierte Zapatisten verkörpert, die sich alle auf eine chupinesische Waise beziehen. Anders als Roberto und ich, die in der Darstellung als fiktionalisierte Objekte von konfliktuellen Ängsten und Begehren erscheinen, spielt Sara die Rolle eines begehrenden Subjekts, einer "electro-mexikanischen Gringa", versunken in Transvestizismus und koloniale Nymphomanie. Gegen einen Hintergrund von propagierten Bildern, die eine kondensierte Geschichte der mexikanischen Stereotypen im amerikanischen Fernsehen, in amerikanischen Filmen und Zeichentrickfilmen darstellen, stelle ich mich als eingewanderte Superheldin "El Mad Mex" dar, ein tanzgeschichtlicher Tex-Mex-Schamane auf einem auf Bestellung geerbtenem Holzschild mit Chromschutzhelmen und einem Sitz aus falschem Leopardfell. Andere Kyborgs, die in verschiedenen Versionen der Mexikaner-Darstellungen aufgetreten sind, sind "La

Supreme Chicana" (als *Rejengco*), feministische Superheldin und Beschützerin der Rechte der Sexarbeitenden, "La Morena Dabólica" (Violeta Luna), eine verhellungsgestörte adoleszente Schölkönig, die blonde Puppen quält, auf der Bühne uriniert und sich bewegen mit *hyperderman Nadeln injiziert*, "El Paramilitary Samurai" (Yoshigoro Mezhro), ein Supermendo-Soldat, der Crossdressing und Aftershave-Kanäle praktiziert und "El True Illegal Alien" (Juan Ybarra), ein matter grüner Außerdüchler, der sich wie ein Butch-Tänzer auf Drogen bewegt und anglo-amerikanische Ängste vor der Invasion durch Wesen von einem (kulturell) fremden Planeten verkörpert.

Das Publikum wird ermutigt, mit diesen Repliken "auf eigene Verantwortung" zu interagieren. Es wird ihnen gesagt, dass sie uns führen, berühren, riechen, massieren können, dass sie unser Haar flechten, uns ein Hundchen spannen können oder mit falschen Waffen auf uns schießen können, uns das Gefühl, auf wirklich lebende Mexikaner zu stoßen, zu erleben. Es ist verboten, Personen aus dem Publikum versuchen eigene Formen der Interaktion, sie schlagen auf uns ein oder erschrecken uns mit falschen Waffen oder sie versuchen, explizite sexuelle Kontakte aufzunehmen, mit uns oder mit Gegenständen aus unserem Domänium. Wir versuchen, gehörig auf diese Interaktionsformen einzugehen, wenn sie nicht zu gefährlich sind oder zu stark in unsere persönliche Sphäre eindringen. Wir laden einige der mutigen Personen aus dem Publikum ein, unsere Identitäten zu ändern durch Veränderungen des Makeups, des Haares oder der Kostüme, oder sogar, um für eine Weile zu stehen, um zu erleben, wie es ist, wenn man zum Objekt gemacht und exzorsiert wird. An einigen Vorführungsorten haben wir eine separate Plattform aufgestellt, auf der das Publikum ermutigt wird, sich selbst als seine "beliebtesten kulturellen Anderen" auszustatten, assistiert von unseren Mitarbeitern, die ihnen Ausstattungen und Kostüme geben, und von professionellen Make-up-Künstlern, die ihnen helfen, ihre Phantasie von einer völlig neuen temperierten ethnischen Identität zu erfüllen.

Wenn immer wir können, versuchen wir, eine Bar im Vorführungsraum aufzubauen, um das Gerede noch weiterzuleiten zu machen. Wenn dies geschieht, ändert sich das Verhalten des Publikums auf diematische Weise, da die Leute von den getrunkenen tropischen Cocktails lockert werden und eine sehr viel suggestivere und flüchtige Darstellungsformelung schaffen. Das Spielische und Vorführische dieser Darstellungs-Spiele erzeugt eine Atmosphäre, in der das Publikum sich nicht immer gleich über die Folgen seiner Handlungen Rechenschaft ablegt – bis zum nächsten Morgen, wenn die Leute

mit einem kulturellen Kater aufwachen. Das Ziel ist, wie es mir die japanische Butch-Tänzer einmal metaphorisch beschrieben hat, dass die Leute unsere Darstellung verlassen, ohne sich Rechenschaft zu geben, dass sie mit einem unheilbaren Messer im Rücken entfallen worden sind. Sie wachen am nächsten Morgen auf, um zu entdecken, dass Blut auf den Laken ist, doch sie fühlen keinen Schmerz und finden keine sichtbare Spur der Wunde.

#### IV

Viele parallele und komplementäre Projekte haben sich neben der Mediamator-Installation entwickelt. Oftmals, vor oder nach einer Darstellung, erscheinen die Ethno-Kyborgs unangemeldet in lokalen Museen, Restaurants, Bars oder Läden. Seit Anfang 1997 hat der mexikanische Fotograf Eugenio Castro die visuelle und performative Evolution der Repliken dokumentiert, sowohl während der Live-Darstellungen als auch bei Photosessions in seinem Studio. Viele seiner erstaunlichen Bilder wurden als konzeptuelle Postkarten, Poster und Illustrationen für Zeitschriften und Bücher verwendet. Ausgesuchte Fotos werden auch in eine neue Website eingebaut werden, die augenblicklich noch in Arbeit ist, so dass Internet-Nutzer\*innen die hybriden Körpern und kulturellen Chimeren sehen können, die aufgrund ihrer organellen Ideen entzündend sind.

1998, nachdem wir schon seit geraumer Zeit in diesem Prozess der kreativen Entdeckung steckten, fühlten meine Mitarbeiter und ich, dass es für die Ethno-Kyborgs Zeit war, Stimmen zu bekommen in einem Dialog mit Roberto und Sara. Ich schlug ich ein Stück mit dem Titel *BORDERscape 2000*, welches die Figuren aus den Ethno-Kyborgs enthält, und sie mit Computertechniken ausstattet. Das Tonbild des Stückes, eine Montage von Rara Michels, kombiniert Radioaufnahmen und Rock en español mit Live-Arten von Opernsängern. Roberto wechselte von seiner Robo-Besetzungsmitglied-Persona zu einem mexikanischen Prediger, der eine neue, post-diegetische Ära verkündet, und zu einem transgeschlechtlichen Märtyrer-Christus, während ich abwechselnd eine Art von cybernetischem Stephen Hawking, einen Homophobien-schamaneen (aka Gran Vato, Präsident der US von Aztlan) und einen SAM-Zorro verkörperte. Zu den vier schillernden Manifestationen dieses "deleto mexikanischen Sprünge-Kyborgs", erscheint Sara in *BORDERscape* als eine kryptische Sozialanthropologin und trans-weltlich-ethnopolitische Chimer-Aktivistin, die sichtlich die komplexierten Probleme von Rasse und Geschlecht kommentiert. Der Tänzer und Darstellungskünstler Juan Ybarra, als



Butch Alien, spielt ebenfalls eine zentrale Rolle in dem Stück.

Die Ethno-Kyborgs sind auch in den Räum von Video und Radio eingebunden. Sie sind in ersten neuesten Filmen, *Borderlines* und *The Great Myxolo Invasion*, erschienen. Einige unserer Kommentare für das National Public Radio Programm *All Things Considered* und *Castro USA* wurden in die Computertechnik des "El Mexicomunisten" integriert. Diese Strategien der Medienverwertung und Rekonstruierung von Ideen, Bildern und Texten zu erreichen ein zentraler Aspekt unserer Darstellungstrategien, konstant mit der techno-ethnischen Natur unserer Ästhetik.

In den letzten zwei Jahren hat die Theaterproduktion und Darstellungsformelung Lisa Wolford zusehends in unser Projekt der umgekehrten Anthropologie hineingegraben und hat das skandalöse Benehmen unseres Publikums in verschiedenen Städten und institutionellen Kontexten beleuchtet und dokumentiert. Sie hat voluminöse Notizen gesammelt, darunter

auch Gespräche mit Personen aus dem Publikum, die ungewöhnliche oder paradigmatische Interaktionen mit uns eingebracht sind, oder die stark berührt worden waren (positive oder negative) von dem, was sie in unserer Darstellung gesehen hatten. Sie hat uns geholfen, die wiederkehrenden Antworten auf unsere kontextuellen Wertes und ethnographischen Fragebogen auszuwerten zu kategorisieren und besser zu verstehen. Von Usas Studien und ihrer Analyse ausgehend und immer in einem Dialog mit ihr, lehnen Roberto und ich fort, immer weitere Komplexitätsstadien auf unsere Position zu legen, neue „Ethno-Kyborgs“ zu erschaffen und neue Szenarien auszuüben. Luis Teilnahme an diesem Projekt als Forscherin, Informanten und Dramaturgen gehört inzwischen so fest zu unserem kreativen Prozess, dass die Grenzen zwischen Forscher und Künstler, zwischen dem Schaffenden und dem Beobachter vollkommen neu definiert wurden. In den letzten Monaten haben wir damit begonnen, gemeinsam schreibend zu experimentieren. Die Früchte dieser einzigartigen Zusammenverbi und dieses Dialogs auf mehreren Ebenen wird das Fundament für ein bald erscheinendes Buch sein, dessen vorläufiger Titel *Mestizaje* (Mestizaje: Ethno-Kyborg Art sein wird, und das wir im Routledge Verlag im Jahr 2008 zu veröffentlichen hoffen, wenn Teile damit einverstanden ist. Der Inhalt, die Struktur und der Stil des Buches, wie auch der immerwährende Prozess seiner Schaffung, wird, so hoffen wir, eine neue und engagierte Form des Dialogs und der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Theoretikern modellieren, wie auch eine neue, multi-zentrische Art, über Darstellungen zu schreiben.

1. Das *Trinidade*, das von dem mexikanischen Aufnahmegeräten Roger Ebert geprägt wurde. 2. *Verónica* Luna hat auch einen anderen Kyborg geschaffen. *La Piel de Tlacotal*, ihr erste Version des Mestizaje, die in dem *Debut* Institute of the Arts vorgeführt wurde und die Diego Rivera beeinflusste. Wandmalereien als Hintergrund benutzte.
3. Bezeichnen wir ein „Videoobjekt“, das von dem deutschen Sender *Arte* in Auftrag gegeben wurde. Die Idee war, fünfzehn Künstler vorzuweisen, die in politisch komplexen „Grenzwerten“ in der ganzen Welt arbeiten. Mein „Objekt“ kombiniert lokale Rituale Interviews, die für die Kamera eingelesen werden waren. Auszüge aus mexikanischen B. Ninos, Dokumentationen von vorangegangenen Darstellungen und alte Familienfilme. Die Struktur des Films ist der Struktur meiner Live-Darstellungsbühne sehr ähnlich. Das Video wurde 1998 in sieben europäischen Ländern ausgestellt.
4. The Great Mestizo Invasion wurde zusammen mit dem mexikanischen Filmproduzenten Gustavo Vazquez gemacht. Dieser „Cine-scopic Mestizaje“ verwendet Material aus mul-

tiphen Quellen (mestizaje ethnographische Filme, Grenz-Filme, marginale so-filme aus den 50ern und 60ern) und Auswärtigen, verflochten mit der Meta-Fiktion des Zweiten US/Mexico Krieges und erzählt die Geschichte Mexikos aus den vor-kolumbianischen Zeiten bis ins Jahr 2001. Verschiedene Versionen des Films wurden (bald) produziert, als Teil der Medienlabor-Darstellung, und auch in Produktionen des IDO-Festivals 2008.

#### Frage: Glauben Sie, dass die Immigranten in Amerika Zusammenbruch bezeugen?

##### Antwort:

„Lasso Einwanderer senken meinen Lebensstandard. Ich habe dieses Problem nie, bevor die Kerle herkommen. Sie hängen an den verdammt strengen Regeln. Arbeiten für Applikate, haben ich an.“

„Wenn einfache Arbeiter über die Grenzen können, stellt auch vor, was verdrängt Verbrecher und Terroristen zu tun ist und sie sind.“

„Mexikaner kosten zu viel, wenn man sie anziehen und akkulturieren will. Sie glauben sie hätten das Recht auf Gesundheits.“

„Setzt die Immigration ein Ende! Wir haben genug farbige. Alle sollten die native Sprache sprechen, und in diesem Land ist es Englisch. Ich habe keine Vorstellung. Verstehen Sie mich nicht falsch. Ich habe alle gleich. Wenn du hier leben willst, musst du dich an unsere Lebensweise anpassen oder raus, verdammt.“

„Es sind die illegalen Fremden, die diese Schichten so viel Schaden bringen, dass sie mussten nicht hier sein.“

„Es, seit die ersten Entfahrenden Immigranten schlechte Nachacht waren. Wir können ihnen danken für Mestizaje. Katholizismus und Marianismus. Sie sind Heiligen und haben die Heiligen bezeugt, zu unserem Wohl. Wir konnten sie zurückdrehen, aber Europa will sie nicht.“

#### Frage: Sollten die US/Mexico-Grenzen geöffnet werden, und wenn ja, warum?

##### Antwort:

„Ja ja, wegen den Jungs, Mann, den Kunst! Auch weil die bei uns das verkaufen und bessere Madonna-Made kaufen und wir leichter hübscher können als Touristen und Virgenes kaufen können. Und noch wichtiger das Typ der *El Indio* Unidos muss an dem Supremo des Grenzmittels vorbei und *Jimenez* an uns umsetzen im langen verlorenen Unterbewusstsein. Lang lebe das United Long lebe Mexiko, um die unterdrückten Bedürfnisse

der Notwendigkeit zu befriedigen!“

Frage: Wenn Sie mit einem Bandenmitglied voller Tätowierungen, einem Native American in voller Frucht und einem romantisch über sexualisierten Mestizen, ein post-moderner Zoro verkörpert, offen in einer Galerie waren, welche wilden Phantasien würden Sie ausüben können?

##### Antwort:

„Meine erste wilde Phantasie wäre Schießen zu beobachten, was ich schnell und wirklich jemandem zutätig umbringe.“

„Vor den Vatos, die Realität meiner Frau, damit er mit der Revolution durch die fremde Nation steigt.“

„Ich würde cholo rufen, den Native mit Mähnenerschneidungen zu tätowieren.“

„Ich würde das Bandenmitglied rufen, eine Reporterin über politische Konflikte fragen vorzuführen. Der Native sollte eine rituelle Zeremonie vorführen, um diesen Konflikt von der Verpestung der Ränder zu reinigen. Und der mexikanische Mestizo sollte einen Stillepöbel machen.“

„Der Mexikaner müsste meine Kleidung mit einer Maske aufziehen, so dass ich in Cholo, Another Stage bedien kann, damit ich mich nachher in eine warme Tumbale erholen kann und mich mit einem Schuss Tequila mit.“

„Ich würde Pete Wilson als Übergeordnet holen zu einem Opfer für Humanität, und die Tumbale würde ich mit Sex servieren, was in der Eroberung von Mexiko.“

„Ich hätte sie alle den gern in einer wunden, laien Sexagen. Das Bandenmitglied würde einen sein und den Native American und den Mexikaner unterlegen. Der arme Native American wird immer untergeordnet.“

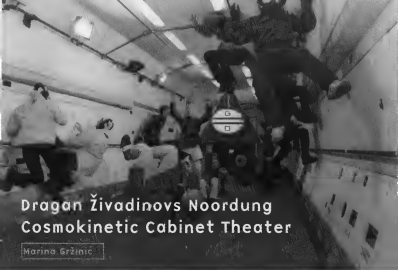
„Ich würde den Zoro Mexikaner vornehmen, mich über die Schulter zu werfen und mit einem Hahn im Hintern herumrennen und zu schreien „¡Bola Bola, es ein Schweiß!“ ¡Ayuda!“

„Sie müssten ihre Gesichter zusammenbinden mit einer goldenen Schär, die durch die Enden von Penn, die die Form eines Kindes hat, geht, während so sich in den Himmel hat und singen. Theoretisch das Ansehen unserer Herrn Jesus Christus, denn er ist ekstatisch gegen die Anseluppen und die Reklamation der Hände.“

„Meine Phantasien haben mit Fronting und Schlägerei zu tun, wo die Mädchen auf dem Cover von Herb Alpert und dem Tijuano Beto Album.“

Bandenmitglied: „Schickt sich in den Kopf. Native American – führt ein Heilungsalbum durch, um den gebrochenen Geist unserer Nation zu reparieren. Politische – macht ein groß bedingungslos mit einem Bösch.“

Aus dem Englischen von JOHANNA KONSTANTIN



# Dragon Živadinos Noordung Cosmokinetic Cabinet Theater

Marina Gržinić

In dem Video von Marina Gržinić und Ana Šnid aus dem Jahr 1993 mit dem Titel **TRANSCENTRALA**, NSK STÄTTE IN TIME erklärt Theater Regisseur Dragon Žvadinov eines seiner Theater-Werke, das als eine fest sichtbare Triebkraft gedichtet ist, die in der Zukunft präsent werden soll. **NEUE SLOWENISCHE KUNST**, kurz NSK, ist eine Kunstbewegung oder eher eine Organisation, bestehend aus der Musikgruppe/Orchestra (**LAIBACH**), der Visual-Arts-Gruppe (**IRWIN**), der Designgruppe **NEW COLLECTIVISM**, dem **DEPARTMENT OF PRACTICAL PHILOSOPHY** und dem „Retrograde“ Theater **SISTER SOPHON NADICE**. Dragon Žvadinov gründete das Retrograde-Theater in den frühen 80ern, seither machte es einige Phasen der Metamorphose durch. Mitte der 80er Jahre wurde das Theater von Žvadinov in **RED PILOT COSMOKINETIC THEATER** umbenannt, um in den 90ern schließlich den Namen **THE NOORDUNG COSMOKINETIC THEATER** anzunehmen.

Als Žvadinov 1993 seine wertvolle Theater-Tageliste zu eröffnen begann, kündigte er wie eine Mythos, der langsam Wirklichkeit wurde.

„Am 20. April 1993 findet in Ljubljana eine Premiere statt. 12 Schauspieler werden bei dieser Premiere auftreten. Der

Termin ist der 20. April 1995, 20 Uhr, in Ljubljana. Das Thema wird William Shakespeare sein. Die 12 Schauspieler leben in Ljubljana.“

Die erste Wiederholung wird 2005 stattfinden, also 10 Jahre später, mit den gleichen Schauspielern, zur selben Zeit, am selben Ort, mit gleichen Kostümen und gleicher Szynographie. Allen wird gleich sein, es sei denn, es stirbt jemand. Die Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Inszenierungsgemäß wird dort, wo ein Live-Schauspieler, wie es seine Aufgabe verlangt, mit einem Co-Schauspieler verbal kommuniziert, ein Symbol platziert. Die verbalen Parts der verstorbenen Schauspielern werden durch eine Melodie, die der Schauspieler durch Rhythmus ersetzt. Die Live-Schauspieler werden spielen, als wären die Verstorbenen anwesend.

Die zweite Wiederholung wird 2015 stattfinden. Die gesamte Aktion wird dabei wiederholt. Alle Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Die dritte Wiederholung wird 2025, die vierte 2035 stattfinden. Die letzte Wiederholung soll 2045 stattfinden. Bis dahin werden alle Schauspieler tot sein. Ich drage Ihnen ein Leben sein und die Bühne wird voll von Symbolen sein.“

Am 15. Dezember 1999 führte Dragon Žvadinovs Noordung Cosmokinetic Cabinet Theater ein parabolisches Kunstprojekt mit dem Titel **Noordung Biomechanics** im Russischen Kosmonauten-Trainings-Flugzeug IL-76 MDK, registriert als RA-76775, am Himmel über Moskau (in 6660 m Höhe) auf. Bedient wurde der Flugzeug von der Yuzhnoye Cosmonaut Training Facility, die sich in Star City etwas außerhalb von Moskau befindet. Das Dragon Žvadinov Noordung Cosmokinetic Cabinet Theatre führte seine Noordung Biomechanics in Null-Gravitation auf, um die revolutionären Veränderungen am menschlichen Körper zu untersuchen, die in einer Situation des schwerelosen Theaters stattfinden. Žvadinovs Noordung Biomechanics analysiert zeitgenössisches Theater und Performance-Phänomene – in Verbindung mit oder im Gegensatz zu der Vielfalt an neuen technologischen und elektronischen Mitteln. Die Untersuchung entwickelt sich durch eine Interaktion von Theater, Körper, Mobilität, Subjektivität und Mechanik, mit gemeinsamen sozialen Phänomenen und deren Realitäten und vor allem mit zeitgenössischen Theorien über physiologische Veränderungen des menschlichen Skeletts in einem Zustand der Null-Gravitation. Žvadinov inspiziert die

Roaring  
Biomechanics  
Sara Mela Fox



Zustand der Null-Gravitation. Ähnlich wie Zhadnov oder vice versa, um elektronischen Raum als Paradigma oder Matrix zu konstituieren, die empfänglich für einen Akt des Segnens ist, stützen sich Autoren wie Jean Baudrillard oder William Gibson auch auf Metaphern und Aktionen der menschlichen Perzeption, basierend auf Mobilität.

Wir können sagen, den Dragen Zhadnov prallt eine Empfindung auf den primären Aktivator der Perzeption und der Mobilität der Mechanik mit den paradigmatischen Strategien der Visualisierung korrespondiert, geteilt von erdlichen, wissenschaftlichen und philosophischen Ebenen des elektronischen Raumes, und so gleichzeitig transzendent.

Bio-mechanik bezieht sich auf einen Prozess, der Formen kombiniert, generiert und Leben und Mechanik. Bei Bio-mechanik geht es um Bewegung und Aktion von Kräften und Körpern. Ein Wort wie Bio-mechanik gibt es im "Webster's New World Dictionary" nicht, dagegen ist es in der russischen Tradition, vom Theater bis hin zur Physiologie sehr präsent. In diesem Kontext kann ich anführen, dass das, was der entwickelte "Westen" seit Technologie und Transformation – dem sogenannten Gen-Engineering verbindet, bei den Russen als Bio-mechanik bekannt ist. Es ist sogar möglich, Bio-mechanik als die neue, interdisziplinäre Gen-Engineering zu sehen. Die primäre Domäne der Bio-mechanik ist die Physiologie, das ist die Wissenschaft, die sich mit den Funktionen und Lebensprozessen lebender Organismen und mit mechanischen Bewegungen befasst. Bio-mechanik, die zuerst von Leonardo da Vinci (1452 – 1519) untersucht wurde, wird heute in der Mikromedizin benutzt. Vsevolod Emilievich Meynhold (1924 – 1992) mit seinen Ideen von einem Revolutionär-Theater, wo das Theater als ein mobiler Raum mit konstruktivistischen Elementen wahrgenommen wird, führte ins Theater bio-mechanische Elemente ein als Grundlage dramatisch aufgeführter Aktionen.

- Für Zhadnov ist es möglich, in der Bio-mechanik 3 Perioden zu unterscheiden:
1. Historische Bio-mechanik (die nach Zhadnov, am Anfang des Zweiten Weltkriegs dauerte)
  2. Telepräsenz-Bio-mechanik (die mit dem Zweiten Weltkrieg beginnt und mit großem Fortschritt auf dem Gebiet der Astronautik verbunden ist)
  3. Kosmische Bio-mechanik (die mit Zhadnovs parabolischem Kunstprojekt "Neorad" Bio-mechanik inauguriert wurde)

Ich möchte eine Parallele ziehen, zwischen diesen 3 Perioden der Bio-mechanik, der Differenzierung und der Ständigkeit.

*Wie wird das terminale Cyberspace als die Arena, in der das taktile durch das Digitale ersetzt worden ist. Ferner erinnert er über bei RUTZ er sich auf Jean Baudrillard, das physische Aktion in terminalen Situationen – was sonst ist der Zustand der Null-Gravitation? – als Konstellationsstrategie zurückkommt, welche die taktile und die taktische Simulation? kombiniert. Die visuelle und rhetorische Erkennung von terminalem Raum bereitet also das Subjekt auf ein direkteres körperliches Engagement vor (Bulatman). Außerdem basiert bzw. konzentriert sich der Cyberspace auf den Cybernauten. Timothy Leary erinnert, dass "um die Wort cybernetische Person zu der ursprünglichen Bedeutung von "Pilot" zurückführt und die sich auf sich selbst verlassende Person "back in the loop" bringt."<sup>9</sup> Die Konstruktion eines neuen Cyberspace-Subjects basiert also auf einer Erzählung der Perzeption erfolgt von Kinase (Bulatman), Pilotieren, mobiler Distanzierung, Reisen und Gravitationen.*

kinetischen Konzeptualisierungen neuer Technologien und befaßt sich besonders genau mit der Thematik Situation, Simulacrum und Cyborg/Cybernetik/Cybernaut. Das zeitgenössische Zeit- und Raum-Paradigma spielt in seinem Bio-mechanik-Theater eine zentrale Rolle, so wie das Problem der "Subject" als Schauspieler und Performer in der Elektronik-Ara.

Durch Zhadnov ist der Schauspieler zu einem terminalen, fixen Standort zahlreicher Netzwerke geworden, die innerhalb einer globalen Struktur von Datennetzen platziert werden, z.B. in der gegenwärtigen Welt des cyberkinetischen Raumes. In dem schwerlosen Theater werden die Schauspieler nicht nur theoretisiert, sondern auch filmiert, mit Hilfe von (Spacecraft)-Maschinen.

Scott Bulatman definiert in seinem Buch "Terminal Identity" die terminale Kultur oder Cyberspace als die Ara, in der das taktile durch das Digitale ersetzt worden ist. Ferner erinnert er über bei RUTZ er sich auf Jean Baudrillard, das physische Aktion in terminalen Situationen – was sonst ist der Zustand der Null-Gravitation? – als Konstellationsstrategie zurückkommt, welche die taktile und die taktische Simulation? kombiniert. Die visuelle und rhetorische Erkennung von terminalem Raum bereitet also das Subjekt auf ein direkteres körperliches Engagement vor (Bulatman). Außerdem basiert bzw. konzentriert sich der Cyberspace auf den Cybernauten. Timothy Leary erinnert, dass "um die Wort cybernetische Person zu der ursprünglichen Bedeutung von "Pilot" zurückführt und die sich auf sich selbst verlassende Person "back in the loop" bringt."<sup>9</sup> Die Konstruktion eines neuen Cyberspace-Subjects basiert also auf einer Erzählung der Perzeption erfolgt von Kinase (Bulatman), Pilotieren, mobiler Distanzierung, Reisen und Gravitationen.

Dies ist die exakte Rekapitulation der Entwicklung des Subjekt/Schauspieler generiert von Dragen Zhadnov Prozess der physiognomischen Rekonstruktion im

zwischen den optischen, elektronischen und digitalen Technologien und Vorstellungen. Ich möchte sie mit Hilfe von transversalen und horizontalen Verbindungen mit den verschiedenen technologischen, historischen und wissenschaftlichen Perioden und Befindlichkeiten verknüpfen. Die historische Biomechanik kann als eine Periode der optischen Technologien gesehen werden. Zwiadnow sagt, das Radio sei das wichtigste Medium, während der Körper der Schauspieler in den Performances der historischen Biomechanik der Körper der Akrobaten ist. In der Telepoint-Phase der Biomechanik wird der Rechner zum zentralen Apparat, worin sich leicht eine Verbindung zu unserer Periode der elektronischen Technologie und Vorstellungen ziehen läßt. Der Schauspieler verwandelt sich von einem Akrobaten zu einem essential-Körper (mögliche Beispiele, in der von mir angeführten Reihenfolge, sind: Cindy Sherman, Dumb Type, Stellar, Orson). Bei Cindy Sherman ist der Körper ein Bildschirm, der für alle möglichen Veränderungen benutzt wird, für die komplette Maskerade der Identität. Der Dumb-Type-Schauspieler ist kein Theater-Charakter, er ist ein Life-Charakter; der Hauptschauspieler in Dumb Type war eine Andromeda, er selbst war das Reservoir des Virus, er war das Virus und die potentielle Form der Krankheit, um ständig und immer wieder davon erinnernd, dass dieses Potenzial nur darauf wartet, Realität zu werden. Stellar ist der potentielle Cyborg (Musikern, manipuliert durch das Internet), Orson dagegen die prä-fatale Form eines Cyborg, ein moderner Frankenstein, wo "Kosmologer" vor Kosmologie gestellt wird.

Indem sie phänomenologische Diskontinuitäten unter photographischen, kinematographischen und elektronischen Präsenzen diskutiert, begründet Wivan Sobchack, dass der Raum des letzteren dristat, a-historisch und entkörper ist. In Anbetracht des elektronischen Raumes, betont Sobchack die zeitlichen und räumlichen Reduktionen, charakteristisch für die computer-generierte Simulation. "Digitale elektronische Technologie atomisiert und schematisiert auf abstrakte Weise die analoge Qualität des Photographischen und Kinematographischen in diskontinuierliche Informations-Strukturen, die technologisch übermittelt werden. Jedes Strukturalismus zusammenhängend und absolut - jedes Strukturalismus für sich, obwohl es Teil eines Systems ist."<sup>14</sup>

Wenn Kunst, so Bukatman, das Ängere des Körpers stellt, dann stellt das Ängere der Technik das Ängere der Kunst.

Der Computer, der für Zwiadnow "intelligentes Fernsehen" darstellt, führt zur dritten Phase der Biomechanik. Die Kosmische Biomechanik impliziert die Politik der digitalen Maschine. Das ist ein



Weg vom klassischen TV über 3D, insbesondere bis hin zur Schwerelosigkeit. Seine Noordung Biomechanik Theater zieht sich alles um die Wissenschaft der Bewegung und die Aktion der Kräfte an Körpern. Bei dem Projekt geht es um verschiedene Körper in parallelen Welten: Physische Körper, sexuelle Körper, soziale Körper, Medien Körper und politische Körper. Jedes Territorium produziert einen Grenzkörper. Bei der Kosmischen Biomechanik verläuft die Veränderung vom Muskel zum Skelett. Der Fall des russischen Astronauten Krikalov, der über ein Jahr im All, in schwerelosem Zustand verbracht hat, so Zwiadnow, zeigt klar, dass bestimmte Veränderungen seiner Knochen und Skelettstruktur stattgefunden haben. Bei der Kosmischen Biomechanik sind die Schauspieler Kosmonauten. Und wie Zwiadnow betont: ist Biomechanik im Zustand der Schwerelosigkeit nicht länger eine Frage von Psychodynamik, sondern von Raum-Vektoren. Deswegen spricht Zwiadnow vom Krikalov-Vektor.

Der Bildschirm, die Grenze, die die zeitlichen und physischen Realitäten trennt, ist durchlässig dargestellt und der Raum dahinter wird fühlbar und kontrollierbar. Morleau-Ponty schreibt: "Vision ist keine bestimmte Form des Gedankens

*Der Computer stellt sich im Cyberspace ein frühwärtiges Lindringen in der menschliche Genstruktur. Der Körper wird zu einem Ort der Forschung, ein Ort, an dem die Implikationen terminaler Dissolutionen inskribiert werden*

oder die Präsenz selbst, sondern die Mittel, die mir dafür gegeben wurden, dass ich von mir selbst abwesend bin, dass ich präsent bin in der Form des Aus-dem-nirren-Sein - die Präsenz, an deren Ende, und nicht davor, ich wieder zu mir zurückkehre."<sup>15</sup> Vision erlaubt ein Interface mit den Objekten der Welt und damit ist das Aufbrechen des Gedankens und die Präsenz des Selbst eine Funktion der sensuellen Projektion und Intjektion, die den Akt der Vision definiert.

Im Zusammenhang der cybernetischen Entkörperung, wachsend in

Nanosekunden der Zeit und implodierten Unendlichkeiten des Raums, richtet der Cyberspace die überwältigende Weltweiteileit ein, das phänomenale Wesen zu rekonstruieren. Das geschieht erst durch einen Offenbarungsgestalt der Visualisation, in einer Bewegung, die das Subjekt auf eine Weise sowohl distanziert als auch rekonstruiert, wie auch von Merleau-Ponty passend beschrieben wird: "Die wahre Essenz des Sehbaren ist es, eine Schicht der Unsichtbarkeit zu haben, die es als eine gewisse Abwesenheit prägt und macht". Auf diese Weise bleibt das Anderssein des Cyberspace eine oft wieder definierende Metapher, ein Versuch, die technologische Enttöndung des elektronischen Zeitalters zu erkennen und zu überwinden, indem ein vorläufiger Versuch, die Menschliche als eine fundamentale Kraft zu rekonstruieren (Rekonstruieren). "Vision allein lehrt uns, dass Wesen, die anders, äußerlich voneinander fremd sind, trotzdem absolut zusammen, keine Semantiken sind".

In Anbetracht der Schwierigkeit des Nachvollziehens Biomechanik trägt der Körper die Möglichkeit der Transformation. Anstatt von simpler Psychodynamik zu sprechen, müssen wir uns das Körper als Vektoren vorstellen. **KÖRPER ALS VEKTOREN** Als Vektor wird jedes Tier bezeichnet oder brennt, das einen krankheitserregenden Organismus überträgt. Vektoren sind Träger. Masse Geschwindigkeit, Beschleunigung ist die typische Dimension des Vektors, die zuerst mit Orientierung, Weg und seiner charakteristischen wird. Im schwerelos Zustand beginnt der Körper wie ein Vektor zu funktionieren, sein oder ihr Körper erreicht die absolute Summe der Intensität, des Weges und des Sinnes. Das Transformation des Skeletts des Schauspielers ist die Transformation der Biomechanik: unsere Koschensubstanz, benutzt als Nahrung oder Drogen. Diese Veränderungen werden mit Algorithmen beschrieben – Algorithmen über die Veränderungen menschlicher Knochen im Zustand der Schwerelosigkeit. Ein Algorithmus ist jede spezielle Art und Weise, ein bestimmtes mathematisches Problem zu lösen, ähnlich wie – DAS LEBEN ist ein ganz simples Computerprogramm. DAS LEBEN ist nur ein spezieller Algorithmus.

Es ist bereits trendy geworden zu erzählen, dass es in einer solchen Weltanschauung keine Spaltung von Körper, Verstand, Geist und Herz gibt. Der Körper gehört zum Geist – der Verstand zum Herzen. In dieser Ontologie des Cyberspace, der Hölle des westlichen Denkens, so Lorchia Todd, kommt die Spannung zwischen dem Ich und dem Ich zu Wasser, der Idee der Natur und dem Limitationen von Körper und Sinnes, der physischen Welt, das Ich und dem Ich. Ein neuer Platz für "Herz und Verstand" des Menschen. So wurden zum

Beispiel in Terminations-Filmen, so Todd, Herz und Verstand des Menschen in der Maschine wiedergeboren und trotzdem halbt die Maschine das Menschengeschlecht und sucht nach seiner Vermischung. So ist das Konzept des Körpers, den ich in der Cyberspace-Subjektur darstellen möchte, nicht einfach ein weiterer Repräsentations-Imperativ, angetrieben von dem Zusammenfallen des Körpers in die hyper-energetische Domäne der Simulation. Es ist ein Konzept der Verflechtung zwischen verschwindenden Regimen der natürlichen Welt, der in die menschlichen-maschinellen Glieder projizierten Subjektivität usw. Solch ein Konzept des Körpers im Cyberspace, wird geleitet durch die Philosophie von Merleau-Ponty, kehrt zur menschlichen Epistemologie von dem "Körper, der denkt" zurück, die nicht nur kleinen Geistkörper-Quasien zulässt, sondern auf einer mysteriösen, korporalen und repräsentativen Dynamik jenseits der Limits irgendwelcher Einzeltheorien, behauptet. Wie Jean Francois Lyotard sagt: "Das Denken ist vom phänomenologischen Körper un trennbar, obwohl der geschichtliche Körper vom Denken getrennt ist, und es aktiviert".

Die Gravitation zieht alle Körper innerhalb der Erdoberfläche zum Erdmittelpunkt, während im schwerelos Zustand die Kraft, mit der eine Masse angezogen wird und mit der sie andere Massen anzieht gleich 0 ist. In einem solchen Null-Gravitationszustand befinden sich zum Beispiel künstliche Erdstationen, Objekte, die künstlich in die Umlaufbahnen der Erde befördert werden und Astronauten, sowie alle Objekte im Inneren eines Raumschiffs, sobald es die Erdoberfläche verlässt. Unter der Zentrifugalkraft bewegen sich Körper weg vom Zentrum der Rotation und damit ist die Erdgravitation im Raumschiff abgeschafft. Die Körper innerhalb des Raumschiffs, sowie alle Objekte – vom Spatzenkuchen bis zum Wassertropfen – haben kein Gewicht, sie sind schwerelos. Flüssigkeiten fließen nicht, was zu einem Problem werden kann, sei es nun beim Wasserlassen oder beim Aufbacken von Treibstoff. Interessant ist, dass 1966 noch ganz allgemein behauptet wurde, die Erforschung von Verhalten und Leben im Zustand der Schwerelosigkeit hätte keine physiologischen und biologischen Auswirkungen auf den menschlichen Körper.

Der Computer selbst ist im Cyberspace ein goethenartiges Eindringen in die menschliche Genozität. Der Körper wird zu einem Ort der Forschung, ein Ort, an dem die Implikationen formaler Diskussionen mikrobien werden. Der Körper ist bereits ein Interface zwischen Verstand und Erfahrung. Merleau-Ponty schreibt über den Körper als ein Medium, das eine Gewissenhaftigkeit der Welt zulässt. Das Subjekt ist der Körper und

der Körper ist die Potentialität einer bestimmten Welt.<sup>12</sup> Merleau-Ponty schreibt dem Körper der bedeutsamen Rolle der "Ansicht über die Welt" zu. Die Welt zu kennen, so Merleau-Ponty, heißt in erster Linie Körperkontakt mit ihr zu haben und die Objekte und Körper so hochkomplex strukturiert und, wie es niemals möglich sein zu verstehen, was in diesem Prozess wirklich vor sich geht. Im Sinne von konzeptuellem Wissen. Egal, welche Welt wir treffen, es gibt immer eine andere mögliche Entscheidung, es gibt immer mehr zu sehen als wir fähig sind anzusehen. Dasselbe kann über uns als mehrmenschliche Körper gesagt werden. Merleau-Ponty schreibt: "Es ist möglich zu sagen, ohne sagen zu können, was die Buchstaben, die die Wörter bilden, auf der Tastatur zu finden sind. (...) Also äußert ein Wissen in den Händen, das nur bei körperlicher Mühe zum Vorschein kommt und nicht ohne diese Mühe formuliert werden kann. Das Subjekt wird so die Buchstaben auf der Tastatur sind, so wie wir wissen, wo eines unserer Körperglieder ist, durch ein Wissen von dem, was es tut, welches uns keine Position im Objekt-Wissen gibt".<sup>13</sup>

In Anbetracht Biomechanik trifft beides – Theater und Performance – auf das Reale. Wenn wir Theater als einen symbolischen Raum sehen (wo der Schauspieler repliziert) und Performance als einen Prozess, der mit der Realität verbunden ist (wo der Schauspieler seine oder ihre eigene unvermittelte Realität artikuliert), dann ist der Anbetracht Schauspieler, der in einem Aspektuellen Prozess mit dem Reale des Theaters und der Performance, die "realen" Körper sind in den Null-Gravitationsraum eingedrungen und präsentieren eine schwerelose, wiedergeborene ihrer wahrhaftigen Tiefelokalität. Man sollte im Auge behalten, dass das Reale, der untrübbare Real, der seiner reflexiven Idealisierung widersteht, nicht etwa eine Art von rationalem Kern ist, dessen Idealisierung, Symbolisierung, untrübbare ist, zu schlucken, zu internalisieren, sondern die Irrationalität, das Ausgrenzen der Wahrnehmung der Grundgeste der Idealisierung/Symbolisierung.<sup>14</sup> Hier kann man die Idee auf ein breiteres Konzept der menschlichen Erfahrung in Relation mit der Irationalen Qualität der Kunst sowie den anti-rationalen Qualitäten der Wissenschaft und der modernen Technologie, ausdehnen. In Bezug auf Merleau-Ponty: Phenomenology of Perception: "All mein Wissen von der Welt, sogar mein wissenschaftliches Wissen, kommt von miran einzelnen Standpunkten oder von einer Einseitigkeit der Welt, ohne die die Symbole der Wissenschaft bedeutungslos wären. Das gesamte Universum der Wissenschaft verbringt auf der unmittelbaren Erfahrung der Welt, und wenn wir die Wissenschaft irgendwo stützen

unterwerfen und zu einer präzisen Einschätzung ihrer Bedeutung gelangen müssen, weil bei der Wiederanverknüpfung der Grunderfahrung der Welt begangen, deren Befehl Ausdruck die Wissenschaft ist.<sup>19</sup> Die praktische Dimension liegt in der Empirie der Erfahrung, der praktische Zusammenstoß schließt. In erster Linie eine Stärkung der Erfahrung ein, die in der persönlichen Subjektivität zentriert wird. Die ist ein Verlangen nach einer "Subjektivität", welche die Widersprüche innerhalb des sozialen Körpers wahrnimmt, denn diese Subjektivität erfordert ihre eigenen Wünsche und Triebe. Von nun an wird Kunst die höchste Form der Kritik sein, denn sie kann diese Aufgabe auf wirkungsvollste Art und Weise erfüllen. "Zu den Dingen selbst zurückzukehren bedeutet, zu der Welt zurückzukehren, die Wissen übermitteln, von der das Wissen immer spricht und in Relation mit dem, dessen abstrakte und abgeleitete Zeichensprache eine jede wissenschaftliche Schematisierung ist, so wie in der Geographie die Relation zur Landschaft, wo wir uns gelehrt haben, was ein Wald, eine Prärie oder ein Fluß ist."<sup>20</sup> Man könnte sagen, dass Kunst eine privilegierte Position bietet, eine alternative Landschaft zu erfahren, oder man könnte darüber mutmaßen, dass Kunst eine privilegierte Position in Relation zu der Erfahrung alternativer Wildnis oder Terrains bietet.

Am Anfang dieses Essays habe ich dargelegt, dass Cyberspace auf die dargelegten - dem Subjekt im Cyberspace - basiert bzw. sich auf ihn konzentriert. Cyberspaces werden als kinetische urbane Subjekte wahrgenommen. Sein oder ihr Eintritt in den Cyberspace ist auf-fallend kinetisch. Merleau-Ponty hat diese Signifikation der Mobilität des Subjekts folgendermaßen definiert: während das normale Subjekt durch Perception in das Objekt eindringt, indem es dessen Struktur in seine Substanz assimiliert, und durch diesen Körper das Objekt direkt seine Bewegungen reguliert. Die Relevanz dieser Passage, um die Position der Cyberspace im Cyberspace zu verstehen, ist entscheidend. Es ist der Zustand des "normalen Subjekts", durch einen Akt der Perception, der das Subjekt mit der körperlichen Präsenz respekt ausstattet, das Objekt zu ergreifen. Wie Merleau-Ponty schreibt, geschieht diese Perception mit dem ganzen Körper und nicht einfach nach einer Serie disjunzierter Sinnesapparate: "Synthetische Perception ist die Regel und wir sind uns dessen nur deshalb nicht bewußt, weil wissenschaftliches Wissen das Zentrum der Gewissen der Erfahrung verändert, so dass wir verlernt haben wie man sieht, hört und fühlt, um aus unserer körperlichen Organisation und der Welt, wie sie ein Physiker empfindet zu erschaffen, was wir zu sehen, zu hören und zu fühlen haben."<sup>21</sup>

Abhandlungen über den Cyberspace betonen immer die Bewegung. Merleau-Ponty schreibt: "Um fähig zu sein, den Raum zu begreifen, ist es notwendig, dass unser Körper uns in ihn hineinsetzt und uns mit dem ersten Modell jener Transpositionen, Äquivalente und Identifikationen versorgt, die den Raum zu einem objektiven System machen und es unserer Erfahrung ermöglichen, sich sowohl nach innen als auch nach außen hin zu öffnen."<sup>22</sup>

Die Universalität des Cyberspace existiert, um körperliche Mobilität auszu-lernen, so wird die Menschheit zum dramatischen Zentrum, zum aktiven Agens in der raum-zeitlichen Realität. Von einer Beschreibung der Passage des Subjekts durch die Welt, einer Passage, ganzheitlich von den fortlaufenden Prozessen der Orientierung und Adaptierung, ist die Phänomenologie der Perception in eine transzendentale Evaluation der menschlichen Erfahrung und deren logische Konsequenz - der menschlichen Kontrolle transformiert. Dies ist eine Gefahr, deren sich Merleau-Ponty bewußt zu sein scheint, wenn er schreibt: "Mobilität ist ein nicht mehr länger nur eine Hilfsmittel des Bewußtseins, das den Körper zu dem Punkt im Raum bringt, von dem wir uns zuvor eine Vorstellung gemacht haben. Um fähig zu sein, unseren Körper zu einem Objekt zu bewegen, muß das Objekt für ihn erst existieren, unser Körper darf nicht zum Reich des In-sich-selbst gehören."<sup>23</sup> Das physische Engagement des Körpers erzwingt dann eine simultane Konstruktion des Subjekts und der Welt. In Relation zum Cyberspace, so Bukatman, ist normaler Raum nun der Ort der Entfremdung. Auf diese Weise ist die Dualität zwischen Geist und Körper durch eine neue Formation ersetzt, die den Geist selbst als verkörpert präsentiert.

Am Ende ist tatsächlich ein Mythos

"Am 20. April 1993 findet in Ljubljana eine Premiere statt: 12 Schauspieler werden bei dieser Premiere auftreten. Der Termin ist der 20. April 1995, 20 Uhr, in Ljubljana. Das Thema wird William Shakespeares sein. Die 12 Schauspieler leben in Ljubljana."

Die erste Wiederholung wird 2005 stattfinden, also 10 Jahre später, mit den gleichen Schauspielern, zur selben Zeit, am selben Ort, mit gleichen Kostümen und gleicher Szenographie. Alles wird gleich sein, es sei denn, es stirbt jemand. Die Verstorbenen werden durch Symbole ersetzt. Inzenerungsgemäß wird dort, wo ein Live-Schauspieler, wie es seine Aufgabe verlangt, mit einem Co-Schauspieler verbal kommuniziert, ein Symbol platziert. Die verbalen Parts der verstorbenen Schauspielern werden durch eine Melodie, die der Schauspieler durch Rhythmus ersetzt. Die Live-Schauspieler werden spielen, als wären

die Verstorbenen anwesend." (Zwizdov, 1993)

<sup>19</sup> Scott Bukatman, *Terminal Identity*, Duke University Press, Durham and London 1993, S. 16-16 und S. 158-159. In diesem Essay lehne ich mich externell auf Bukatmans Schriften in *Terminal Identity*.

<sup>20</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, S. 124.

<sup>21</sup> Timothy Leary, "The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot", in L. McOrliff (Hg.), *Storming the Reality Studio*, Duke Press, Durham 1992, S. 252.

<sup>22</sup> Vivian Sobchack, "The Scene of the Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic and Electronic Presence", *PS* 18, 1990, S. 56.

<sup>23</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Phenomenology of Perception*, Hg. James M. Edie, Northwestern University Press 1964, S. 186.

<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Phenomenology of Perception*, Hg. James M. Edie, Northwestern University Press 1964, S. 187.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind", in *The Phenomenology of Perception*, Hg. James M. Edie, Northwestern University Press 1964, S. 187.

<sup>26</sup> Rosalyn Todd, "Aboriginal Narratives in Cyberspace", Mary Anne Moser and Douglas MacLeod (Hgg.), *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge, Mass. and London 1996, S. 181.

<sup>27</sup> Monique David Menard, *Wittgenstein from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1989, S. 8.

<sup>28</sup> Peter-Frank Lyotard, *The Johnian Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford 1991, S. 23.

<sup>29</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, S. 198.

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, S. 70.

<sup>31</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, preface, p. 3.

<sup>32</sup> Mag. Wang Zhen, *The Possible Encounters*, Verso, London and New York 1996, S. 37-37.

<sup>33</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, preface, p. 30.

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, preface, p. 30.

<sup>35</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, S. 225.

<sup>36</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, S. 188.

<sup>37</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Kegan Paul, London 1962, S. 133.

Aus dem Englischen von ALEXANDRIA HUBER



## 'Geschichten eines Körpers'

Mary Duffy

**D**iese Performance gründet ihre meiste übrige Arbeit auch in Begebenheiten meines Lebens, und sie wurzelt tief in meinen Erfahrungen als gehandicapte Frau. Anlass für ihre Entstehung war der erste Besuch bei meinem neuen Arzt in der Stadt, in die ich vor kurzem gezogen war. Ohne Umschweife und Aufforderung erzählte er mir, "was für eine Tragödie Tholidomid gewesen wäre" und wie "ungeheuer lautend" ich nun auf ihn und die gesamte Ärzteschaft sein musste. Dieser Zwischenfall erschütterte mich und ich erinnerte mich auf einmal daran, wie ich als Kind entmenslicht worden war – wie ich von den Ärzten nicht wahrgenommen, zum Objekt degradiert und instrumentalisiert wurde, während sie meine Pläne, mich zu empfinden, zu begreifen und mich selbst zu verstehen, zu leben versuchten, wie mir aus dem Mund an der Leinwand geblieben war, was ich

in meinem Kindegehirn litt. Ich erahnte, wie ich wollte, um als Erwachsene Zeugen meines als Kind ertragenen Demütigung werden. Ich erinnere mich an ihre großen Worte, ich erinnere mich an ihren Ratschlag, als ich vier Jahre alt war, dass mir die künstlichen Arme "besser passen würden, wenn sie mir meine kleine Hand abschnitten". Vor allem erinnere ich mich an ihr Entsetzen über meinen Zustand. Ich wurde behandelt, als wäre ich unsichtbar und unfähig, die Urteile zu verstehen, die man über mein Leben und meine Zukunft fällte. Sie guren nicht die Funktionen, die mich so behandelten, als wäre ich unsichtbar und unfähig zu verstehen. So behandelt zu werden, ist ein grauenvoller Bestandteil meines Lebens, und während ich nackt hier vor Ihnen stehe, versuche ich, Ihnen einen Spiegel entgegen zu halten, und ich bitte Sie, das Wesen Ihres Gegenüber zu überdenken.

Mary Duffy,  
Foto: Igor Andrić

Ich sehe hier  
 zur vollen Welt bereit,  
 damit ihr den Schicksal überlassen könnt

Die leidet Wunde um mich zu heilen,  
 und schau ich so alle keine  
 kann ich sie nicht ausgrenzen

Doch: zugegeben, dass ich noch lernen kann,  
 wie ihr aber auch wie über ein Lebenbuch diskutiert,  
 zugegeben, dass ich noch lernen kann, wie ihr mich leitet, etwas vorzuführen,  
 zugegeben, dass ich noch sehen kann, wie ihr mich mit Nadeln stecht  
 - um freizustellen: ich ich in einem Raum-  
 übersteigt die Grenzen meiner Bewusstheit

Und die ganze Zeit - während ihr mit der "Abkürzung des Schicksals" beschäftigt  
 wart -

beginne ich eine Menge um mich herum  
 ich weiß nicht mehr, wann ich damit begann -  
 ich weiß nicht, ob es einen Anfang gibt...

"Sie haben eine Mission: Diese  
 Tausende von Wunden heil  
 um fremde Augen zu heilen, machen sie so stark  
 durch ich habe Wunden um mich herum, die ihr nicht mal sehen könnt  
 um so mir durchschneiden, erreichte es einen Zeit..."

Ich erinnere mich...  
 ihr merkt Schmerz über meine Zukunft  
 und plant mein Leben  
 und spricht das alles in ein Diktat  
 "Sie sind sich niemals alleine anzusehen können, außer sie reißt sich in einem Saal,  
 und das kann man nun wirklich nicht 'ich anzusehen' nennen, nicht mehr?"

Hu ha ha

Zwei Seiten

Und ich stehe hier,  
 zugee das alles ein  
 nehmen alles auf  
 aus heftigen Schmerz auf meine Kanten  
 und ich las nicht,  
 und ihr bekräftigt die eingeschränkten Möglichkeiten meines Lebens  
 und ich sehe sie alle vor mich

Ich sehe wie ihr mich dazu zwingt, mein ganzes Leben  
 in dem kleinen Raum hinter der Wandtafel zu unterlegen  
 mit dem Gestank von alten Schenken von ein Leben meiner Eltern.

Wenn ich nicht und mit Güteherz  
 ihr mich stehe,  
 fragt ihr mich:  
 "Was magst du in der Schule?"

Nun, ich bin schon Jahre alt  
 und ich erziehe mich, dass ich Englisch und Geschichte mag,  
 ich erzähle euch, dass ich gerne italienische Romane lese, und dass ich gerade  
 "Soll die For-land" von Walter Mosley gelesen habe.  
 Ich erzähle euch, dass ich, wenn ich erwachsen bin, Lehrerin werden möchte

oder Rechner ist nicht mein Ding

Und bereits mit zehn glade ich nicht, dass ich es ertragen kann.

Ich habe auch, wie ihr mir empfiehl, dass ich mir ein schönes Plätzchen im  
 Familienbetrieb suchen soll.  
 und ich weiß, dass ihr diese Büro hinter der Wandtafel meint  
 mit dem Gestank von alten Schenken, die auf das Abendrot warten  
 Und ich sehe auch, wie ihr mich in der schmerzigen Mensiprene (gequält),  
 in der man Schokolade kocht -  
 damit sie als Schokolade nicht sehen ausseht -

Und ich sehe auch, wie die einen Platz für mich zurücknehmen  
 unter den großen Regeln  
 mit den eigenen Kindern  
 erhellter Kellern, gelichteter Zyklen

Und ich mache auch etwas aus

Die leidet Wunde für mich, die mir Angst regnen  
 Jeder Mal, wenn ich so habe, werden sie gestört  
 Oder es schreit schweigend und wendet zum Füllblatt und aus dem Inneren  
 einer Zeitungs  
 Nur ihr sagt es, so laut auszusprechen

Ich sehe sie in meinem Wundloch und kann nur einige finden  
 Eine Wunde, die mich bekräftigt und  
 "Kommende Wandbildung"

Aus meinem Kindersitzbuch erfahren ich, dass der erste Teil "angehören"  
 bedeutet:  
 Wie oft frage ich euch, habe ich auf diese Frage geantwortet  
 "Warum du es gehörest?"  
 Ich denke, ich habe jede Mal antworten können "Kommendat gesehen, ja"

Wenn ich mich ich mich immer,  
 wenn ich diesen großen gelbten Augen und blauen Mäandern über Frage  
 beantwortet  
 "War das ein Unfall oder hat diese Mutter diese schrecklichen  
 Pläne gemacht?"

Trotz all der großen Wunde, die ihr heute finden,  
 wie du kames, das mir richtig reagiert.  
 Selbst zugegeben das Wichtigste: fühlte ich,  
 dass mein Körper so war, wie er sein sollte,  
 dass er genau der richtige für mich war,  
 gemacht, als wäre er ganz, komplett und funktionstüchtig

Dies erzage mir denn ich so lästige habe, aus meiner Wunde  
 die immer in den vergangenen Momenten erleuchtet werden sollte  
 Doch alles in allem reagiert ich meinem Körper, so ähnlich wie heute,  
 als das Wound meines Dantes -

Und ihr halt immer versucht, mich zu ändern,  
 mich euren Bild anzupassen

Ich habe immer nur die dunklen Trauen,  
 einen Affen  
 für immer in mein Zimmer,  
 spät nachts  
 nachts bin in der Ferne,  
 zum Host hat die Farbe und Struktur

von Genial bedarf  
das ich habe –  
und mit anderen Augen versucht die: meine Hand abzuschneiden  
mit großer langen Messern,  
wie diejenigen, die ich im Film *‘The King & I’* gesehen habe

Ihr betrachtet meine kleine Hand wie ein Aushängeschild,  
eine Backengasse  
etwas aus der Körperregion  
den ich für meine neuen künstlichen Arme macht, nicht gezeichnet kann  
Ihr versucht mich abzuschneiden

Und noch heute habe ich Angst davor, dass ihr es wieder versuchen werdet,  
dass ihr mich kassiert und versucht,  
wie ein Stein leben zu stellen

So schließe ich immer auf meine Hand und mit dem Gesicht zur Tür,  
wie sagte ich es, nach dem Buchen, zusätzlichen  
Aufstehen wurden aus Gasse abgelaufen  
So und schau,  
So guck  
Und wenn der Ganghörer hier sind,  
in meinem schweren Backengasse  
bin ich nur noch dazu bereit,  
mit ausgestreckten Armen zurückzugehen,

so als wäre ich gerade gefangen worden

Ihr habt andere bevorzugte Wörter, die ich zu Hause nur ihre  
Wörter wie *‘Ingenieur’* und *‘Gewebe’*, *‘Theaterland’*  
und *‘Lebensgenuss’*

Ah wie queng  
als ich in meinem  
Wörterbuch für Erwachsene fand,  
was *‘Verstehen’* bedeutet

Es bedeutet ein Monster schaffen

Die Wissenschaft vom Monsterschaffen

Endlich!  
Die Dinge nehmen Gestalt an,  
das und die Worte, mit denen ihr mich beschwört,  
die Knochen aus Leuten

Der Altruismus eines Chemikers

Ihr glaubt ihr habt ein Monster geschaffen  
Aber meine Monstrosität liegt  
in eurer Phantasie  
und in euren Vorurteilen,  
nur dass ich einen Metallfinger auszuheilen,  
und in einer Schmelze  
und einem Entsetzen über meinen Zustand

Ich bin nicht mehr das Baby, das ihr zu modellieren versucht  
das Kind, das durch eure Ängstlichkeit  
in ein Hologramm verformt wurde

Ich hab nun eingeschränkten Platz verloren

und meine eigenen geschwunden,  
meine Schen habe ich hinter mir gelassen  
und eine Schuld auch  
Und wenn ich nun der ersten Kontrolle wegen vor einem neuen Arzt stehen  
habe ich wieder die beliebteste Reaktion  
– Wie Ärzte müssen wir für unser versprochenes,  
Theaterland,  
was für eine Tragödie.  
Sie müssen aber während auf uns sein

Doch nun bin ich nicht mehr zehn Jahre alt  
Nicht mehr naiv  
Oder mit Glanzhaft

Und ich kann Ihnen sagen, dass Sie nicht versuchen sollen, Ihre Schuld auf mir abzuwälzen  
Ich bewahre darauf, dass Sie nicht als mein Arzt nicht als einen persönlichen Fehler betrachten  
Dass ich nicht Teil einer kollektiven Angstbild bin und dass ich Sie davon  
nicht heilen kann

Der Prozess, den ich durchschleife,  
wie meinen künftigen Gefühlen gegenüber  
gesehen und gleichzeitig

Meine gesamte ich jeden Tag die Kämpfe mit meinem eigenen Monster,  
mit dem inneren Kritiker,  
der alle Zwangsgesetze meiner Existenz internalisiert hat.  
Die Bedingungen der ständigen Versuche, exponiert zu werden  
Vervollständigt zu werden,  
akzeptiert,  
weniger sichtbar  
Der Zwang, auch zu versagen  
und versetzt zu werden

Meine gesamte ich jeden Tag die Kämpfe  
gegen mein eigenes Monster,  
den Kritiker  
der sagt, dass ich nichts wert ist  
Der sagt, dass ich in irgendeiner Wartezimmer gelasse  
Der sagt, dass  
menschen  
Tage  
oder sogar Wochen vergehen  
ohne dass ich davon etwas weiß, mein Haus zu kommen  
das war natürlich, als ich noch eine blutige Frau hatte –  
und der sagt, dass ich meine Zitate nicht pausen würde  
außer man sitzt so wie die Zehnstecke vor  
die Zehnstecke schon drauf  
Ja  
Ich grasse meine Kämpfe  
Und machst  
schaff ich das mit Wunden

und mit Stolz,

Aus dem Englischen von SAMIA DOSMON

# DANCE

16. - 25. MÄRZ 2000

## Zwischen den Welten

7. Internationales Festival  
des zeitgenössischen Tanzes  
der Landeshauptstadt München

[www.dance.munich.de](http://www.dance.munich.de)

Komm ins Münchner Ticket  
am besten im Voraus  
Vorverkaufsstellen,  
Tel. 089 281 81 81



Deutscher Tanzkongress e.V. / Deutscher Tanzkongress

DANCE wird gefördert von:

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg  
Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

DFK AG

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

Landesregierung Nordrhein-Westfalen, National Culture and Arts Foundation of

Landesregierung Bayern, Bayerische Theaterkammer Augsburg

## **DANCE**

16. - 17. März 2006

### **Zwischen den Welten**

7. Internationales Festival des zeitgenössischen Tanzes der Landeshauptstadt München

#### **Vorveranstalter**

Kulturamt der Landeshauptstadt

München

Kulturreferat:

Prof. Dr. Johann Neda-Rümelin

Leiter des Fachbereichs Darstellende Kunst

Werner Schmitz

Sechsgleitetanz: Stephanie Leonhardt

[www.muenchen.de](http://www.muenchen.de)

#### **Mitveranstalter**

Spielmotor München e.V. - eine Initiative der Stadt München und der BMW AG

#### **Künstlerische Leitung**

Gabriele Neumann

#### **Planung und Gesamtorganisation**

COMET Kulturprojekte, Karl Beckers & Tilmann Brossat

#### **Organisation**

Kristin Linn

#### **Pressebüro**

Flau AG/Christiane Flau

#### **Künstlerbetreuung**

Sabine Wollborn-Wunsgrau

#### **Technische Leitung**

Werner Kraft, Uli Kopp

#### **Festivalbüro**

Spielmotor München e.V.

Jochem Prikert, Victoria Strahlbach-Wanke

#### **Fotografieren**

Die Jant-Bi: Alexander Englert, Sen

Hsu-Wu: Carol Peterson, Sordana W

Kasama: privat, Noé, Yohji

Katsuki: Mocha Purucker: privat,

Vip: Pablonen: Hans Bjurling,

Shobana Deepthi: Hago

Glandisung, Die Salu W Seykora

Marc Coudane/TheatreWorks: privat,

Claud Kate Dance Theatre: Hsu-Wu

Desai, Haya Krishna Rao: privat,

Gemmae Acrogyr: Die Jant-Bi,

André Lepetit: privat, Christine

Boddington: Volker Gatzert

#### **Kartenverkauf über München Ticket**

Telefon: 089/ 54 81 81 81

Telefax: 089/ 54 81 81 54

[www.muenchenticket.de](http://www.muenchenticket.de)

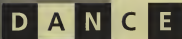
#### **Informationen:**

Telefon: 089/ 280 1600

Telefax: 089/ 280 56 79

e-mail: [dance1000@spielmotor.de](mailto:dance1000@spielmotor.de)

[www.danceinmunch.de](http://www.danceinmunch.de)



Compagnie Jant-Bi  
Senegal  
Le coq est mort  
Ein Stück für 8 Männer  
Choreographie: Susanne Linke  
Co-Choreographie: Avi Kaiser  
Deutsche Erstaufführung



Susanne Linke ist nicht nur eine der Protagonistinnen des neuen Tanzes in Deutschland, sie ist auch eine Künstlerin, die Experimente liebt und das Risiko nicht scheut.

Auf Einladung der Grande Dame des afrikanischen Tanzes Germaine Acogny lebte sie 1997 in Dakar einen Workshop, woraus die Idee einer Arbeit mit Tänzern aus verschiedenen afrikanischen Staaten entstand. Das Resultat „Le coq est mort“, ein Stück über Männer, ihr geschlechtstypisches Verhalten, ihre Spielregeln und ihre Hierarchien. Eine Studie über männliche Energie und Power und gleichzeitig ein Aufruf zur Abkehr von den kalten Mechanismen der Macht. Zunächst ausgestattet mit dem klassischen westlichen Business-Outfit – dunkler Anzug samt Ala-Attaché-Case – repräsentieren die acht afrikanischen Tänzer die steilen Rituale einer internationalen Geschäftswelt. Doch Schritt für Schritt finden sie zurück zu den ursprünglichen Verhaltensweisen ...

„Le coq est mort“ (Der Hahn ist tot) ist eine aus Improvisationen entwickelte Performance, die sich nicht dem Diktat einer einseitigen „political correctness“ unterordnet und die von der Spannung zwischen der kraftvollen Dynamik der afrikanischen Tänzer und dem strengen Struktur- und Formwille von Susanne Linkes Tanztheater lebt. Ihr Credo: Afrika, das ist für mich die Basis allen Lebens!

„Le coq est mort“ is an encounter between the vital forces of African dance and the formal strength of Susanne Linke's dance-theatre. It is not only a reflection on the black man's position in African society which can be applied to the Western world as well, but also an exploration of power - physical and intellectual. And a quest to shake society's foundations in order to free man's natural impulses. For "under the asphalt runs the water of life".

Produktion: V.F.Z.T. Köln e.V., Koproduktion: Jant-Bi (Senegal), Théâtre de la Ville (Paris), Choreographisches Zentrum (Essen), Goethe Institut (Dakar)  
Gespielte gefördert vom GÖTTHE-FORUM

Am 17. März um 21.30 Uhr führt die Journalistin Katja Schneider ein Gespräch mit Susanne Linke, Avi Kaiser und Germaine Acogny im Gastspiel Black Box. Der Eintritt ist frei.

16. und 17.03. 20.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Gastspiel/Carl-Off-Saal  
DM 30,-/DM 23,- (DM 20,- / 15,-)



D A N C E

SEN HEA HA,  
Korea / USA  
Epiphany



Spirituelle Bilderwelten und rituelle Tanzfiguren bestimmen die Performances der seit 1993 in Los Angeles lebenden koreanischen Tänzerin und Choreographin Sen Hea Ha. Mit ihren Choreographien versucht sie, die Traditionen Koreas mit unserer globalen modernen Gesellschaft zu verbinden und den traditionsreichen koreanischen Tanz mit westlichen Tanztechniken zu verknüpfen. Das Resultat sind filigrane, ästhetische Kunstwerke, die den Zuschauer verzaubern und in eine fremde Welt entführen, in der sich Kraft und Energie eines fernöstlichen Schamannismus – der Grundlage des traditionellen koreanischen Tanzes und spiritueller Hintergrund von Sen Hea Has künstlerischer Arbeit – direkt offenbaren. Seit ihrem fünften Lebensjahr befasste sich Sen Hea Ha in ihrer Heimat mit den traditionellen und zeitgenössischen Formen des koreanischen Tanzes, 1996 schloss sie in Los Angeles ihr Studium der Tanzethnologie und 1998 der Choreographie/Performance ab. International gefragt, choreographierte sie Stücke zur Musik von Gyongy Ligeti, arbeitete u.a. mit Peter Sellars (Salzburger Festspiele) und verbrachte mehrere Wochen als guest-in-residence bei Pina Bausch in Wuppertal.

Sen Hea Ha's work is a search to integrate the traditions of Korean dance with modern explorations in movement. Her main interests are ritualistic dance forms and their ceremonial expressions. Sen Hea Ha has been studying traditional and contemporary dance in Korea since an early age and finished her studies in Choreography, Performance and Dance Ethnology in L.A., where she is living since 1993.

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem  
Bayerischen Staatstheater/ Marzell.

17.03., 21.30 Uhr  
18.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 120 Minuten mit Pause  
Marzell  
OM 28,- (DM 12,-)



**SARDONO W. KUSUMO,**  
Indonesien  
**Biography of a Body**  
Uraufführung

Der Javanese Sardono W. Kusumo zählt zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten Indonesiens. Seit mehr als zwanzig Jahren ist der international gefeierte Tänzer und Choreograph als kultureller Botschafter zwischen den Kontinenten Amerika, Europa und Asien unterwegs. Die konpromisslose Erneuerung des Tanzes aus den traditionellen Ritualen und Riten seines Heimatlandes ist Antrieb seiner künstlerischen Arbeit. Inspiration für seine Stücke findet Kusumo in den Techniken des klassischen javanesischen Tanzes und den philosophischen und ethischen Fragen unserer Zeit. In "Biografie eines Körpers" sucht Kusumo anhand seiner eigenen Erfahrung und Entdeckung nach den Grundelementen, die das "Wissen des Körpers" bestimmen. Ausgangspunkt ist der anatrische Kampfsport, von dem ihn ab dem achten Lebensjahr ausgebildeten Techniken der Selbstverteidigung. Es folgt die nachstrebende Stille, der hochkultivierte klassische javanische Hofanz, wonach die Bewegungen nicht mehr auf einen möglichen Feind richten, sondern im Stadium der Perfektion losgelöst von Emotion und Gefühl nur noch der Meditation dienen: Tanz als ein Weg durch die verschiedenen Gefühlsschichten zum Geist. Die fragmentierten Formen und Techniken der Körperbewegung kodifizieren den Körper und lassen ihn manchmal zu einer Art religiöser Ikonographie werden. Dadurch wird die Körperbewegung zum ästhetischen Mantra.

Sardono W. Kusumo occupies a central role in Indonesian contemporary dance. „Biography of a Body“ is a search for the basic elements that influence „body-knowledge“.

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem NE Neues Theater München

18. und 19.03., 19.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DM 20,- (DM 15,-)



**NEST,**  
Japan  
**Circulation Module**  
Europäische Erstaufführung

Mit der experimentellen Multimedia-Installation „Circulation Module“ unternimmt die junge japanische Gruppe Nest den Versuch, die verwirrende Vielfalt der modernen Gesellschaft und das „informative chaos“ unseres heutigen Lebens darzustellen. Die in dieser Performance völlig gleichberechtigten Medien – Licht/Video-Installationen, Musik, Bewegung/Tanz – verschmelzen zu einem umfassenden, komplexen Raumerebms. Musik (elektrisches Schlagzeug, DJs etc.) und optische Elemente als Impulsgeber für die repetitiven Alltagsbewegungen der Tänzer.

Gründer und Leiter von Nest ist der 29jährige Choreograph Kozo Ishiyama. Seit ten Jahren setzt sich das in gleichberechtigter Ko-Autorenschaft arbeitende Kollektiv aus Architekten, Musikern, Videokünstlern und Programmierern mit Computerkultur und -technologien auseinander. Das Konzept des „offenen Systems“ ermöglicht der Kerngruppe um Ishiyama, je nach Bedarf projektbezogen mit Künstlern aus anderen Bereichen zusammenzuarbeiten (Tanz, Bildende Kunst etc.). „Circulation Module“, 2008 in Tokio uraufgeführt und seither in einem ständigen Prozess weiterentwickelt, ist eine spannende Tanz-Musik-Licht-Installation, eine Multimedia-Performance dicht am Puls der Zeit.

„Circulation Module“ is a multimedia-installation that features dance, music, visuals and installation art. With this creation, NEST, a Japanese group formed of architects, musicians, visual creators and computer programmers, tries to present the multiplicity of modern society and the „informative chaos“ of our kaleidoscopic contemporary life.

Gastspiel unterstützt von der Japan Foundation und der Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture

18.03., 21.00 Uhr  
19., 20. und 21.03., 20.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Muffattheater  
DM 25,- (DM 18,-)

MICHA PURUCKER,  
Deutschland  
Chongno -3(sam)-ga  
Raum-Installation  
Uraufführung



Micha Purucker studierte Architektur, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft, bevor er 1985 als Tänzer und Choreograph das Choreographienkollektiv Dance Energy in München mitbegründete. Seine künstlerische Recherche richtet sich auf die Wahrnehmung von Tanz und Bewegung in der Auseinandersetzung mit anderen Künsten. Vorzugsweise an alternativen Spielorten schafft er aus Licht und Schatten, aus Tönen und Geräuschen, aus gesprochener und projizierter Sprache, aus Film und Live-Tanz Räume mit jeweils eigener Aura.

Der Titel seiner für GANCE konzipierten Raum-Installation ist inspiriert von seinem letzten längeren Studienaufenthalt in Korea. „Chongno -3(sam)-ga“, ein großer Verkehrsknotenpunkt in Seoul, dient als Synonym für Durchfluss und urbanes Nomadentum. Die Installation, eine „Box“, in der sich Fotos, Diaprojektionen, Videos und Sound-Collagen überlagern, ist im übertragenen Sinn eine solche Kreuzung. Inmitten der unablässigen Ströme von Informationen, im Zentrum eines unüberschaubaren Netzes von Referenzen, wird der Körper zum einzigen Ort der Ruhe, einer Enklave, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Ihn kleiner Raum als Cocoon, als „Weltempfänger“, der den Besucher wanderns beirrt, aber auch zurück selbst zurückführt.

Micha Purucker is co-founder and artistic director of Dance Energy. His choreographies and installations were shown throughout Europe and parts of Asia. Seoul's main traffic point „Chongno -3(sam)-ga“ serves him as a metaphor for the crossing of information of any kind.

19. bis 25. 03. / täglich 18.00 Uhr bis 22.00 Uhr  
Ort: Bahnhofplatz 2 (neben ABB) / Eintritt frei

**Shobana Jeyasingh Dance Company**  
**Großbritannien**  
**Pallippest Deutsche Erstaufführung**  
**Surface Tension Uraufführung**

Shobana Jeyasingh ist in ihrer Wahlheimat London längst Kult. Mit ihrer 1989 gegründeten Company nimmt die geborene Indianerin in der Tanzszene Englands eine absolute Sonderstellung ein: Ihre vielfach preisgekrönten Choreographien stehen für einen kulturübergreifenden Tanzstil fern von Folklore und Klischees. In den letzten zehn Jahren hat Shobana Jeyasingh mit ihrer Company ein eigenes Vokabular entwickelt, in dem die klassischen, festgelegten Formen des indischen Bharata Natyam und seine akzentuierten Rhythmen mit den fließenden, individuellen Bewegungen des zeitgenössischen westlichen Tanzes eine faszinierende Synthese eingehen.

Das mit dem "Thene Out Award for Best Choreography" ausgezeichnete Stück „Pallippest“ (deutsch: ein vielfach überschriebenes Manuskript, auf dem die Spuren der Wurzeln durchschauen) ist dafür exemplarisch. Auch in dieser Choreographie legen sich Schichten über Schichten und ergeben ein komplexes Gebilde, ein brillantes und oft auch komplexes Venerbild aus Gegenwart und Erinnerung. „Surface Tension“ ist eine neue Kreation in Zusammenarbeit mit dem bekannten Komponisten Kevin Volans.

*Over the past ten years London-based Shobana Jeyasingh has been creating a unique dance language that expresses her personal drishya/indian identity. Using the Indian classical dance form of Bharata Natyam as the starting point for her explorations she creates thought-provoking performances which challenge entrenched and narrow views of cultural boundaries.*

Gastspiel gefördert vom British Council.

Am 21. März um 19.30 Uhr lädt Shobana Jeyasingh einen Vortrag mit dem Titel „Imaginary Homelands“. Der Eintritt ist frei.

20. und 21.03., 21.00 Uhr  
 Dance: 75 Minuten  
 Gastspiel: Carl-Driff-Saal  
 DM 25,-, 20,- (DM 18,-/14,-)



**DANCE**

**VIRPI PAHKINEN,**  
Schweden  
**Tigergrains in Hourglasses**  
Uzumon (Deutsche  
Erstaufführung)  
Saligram

Die Tanzminiaturen und Solo-Performances der eigenwilligen finnischen Tänzerin sind hochartifizielle Gesamtkunstwerke aus Bewegung, Licht und Musik. In meist zeitlupeiartigen Bewegungen entwickeln sich ihre Figuren zu unförmig fremdartigen Wesen, entführen den Zuschauer in Zwischenwelten, die sich einem raffinierten Zugriff entziehen. Virpi Pähkinens Choreographien, irgendwo zwischen Realität und Utopie, erzeugen durch ihre Originalität, ihre ästhetische Qualität und ihren meditativen Charakter einen faszinierenden Sog, der die Fantasie des Zuschauers in Bewegung setzt. Körperlich-geistige Präsenz und extreme Körperbeherrschung machen die verinnerlichten, ritualisierten Performances der Verwandlungskünstlerin zu einem ungewöhnlichen Erlebnis. Die international anerkannte und vielfach ausgezeichnete Künstlerin lebt in Schweden. Sie arbeitet auch mit Ingmar Bergman, sei es in Filmen oder in seinen Produktionen am Royal Dramatic Theatre Stockholm.

Watching Virpi Pähkinen as she slowly unfolds her limbs in exquisite solos, you feel the heightened purity of mental concentration in every detail, every flexing and articulation of finger and toe. At times, it's as if her body is a ribbon of pliant energy, it flows into held moments of serene composure, yet just as swiftly assumes the predatory edge of a rattled scorpion. (The Herald Glasgow)

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem NT, Neues Theater München

20.03., 19.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DM 20,- (DM 15,-)

**COMPAGNIE SALIA NI SEYDOU**  
Burkina Faso / Frankreich  
**Figninto**  
Deutsche Erstaufführung

Die beiden Tänzer/Choreographen aus Burkina Faso beweisen, dass zeitgenössischer afrikanischer Tanz nichts mit Folklore zu tun haben muss. Seydou Baro und Salia Sonon, beide Mitglieder der Compagnie von Nathalie Mouren, zeigen ihre zweite eigene Arbeit. „Figninto“ heißt in ihrer Sprache: „Das blinde Auge“. Ihre Performance ist eine Reflexion über die Zeit, über die Versäumnisse des Lebens, das Versagen in der Freundschaft, in der Liebe. Es geht um die verlorene Zeit, in der wir unser Gegenüber nicht wahrnehmen, die wir ihm verweigern, weil wir für die Bedürfnisse unserer Mäxchen und das Wesentliche im Leben oft blind sind – bis es plötzlich jawidemutlich zu spät ist. Mit einer faszinierenden, das afrikanische und westliche Techniken harmonisch und unangestrengt miteinander verbindet und die Frage nach den Kategorien „traditionell“ oder „zeitgenössisch“ nebensächlich erscheinen lässt, entwickeln Seydou und Salia zusammen mit Souleymane Badolo und zwei Masken eine faszinierende Studie über menschliche Sehens- und Unsehensmöglichkeiten. Eine überwältigende Performance, die ihren beim Festival de Nouvelle Danse 1999 in Montreal den Publikumspreis einbrachte.

The second collaboration between Burkina-Faso choreographers Seydou Baro and Salia Sonon, „Figninto“ (blind eye) deals with the passage of time, with the failure of friendship and our narrow-mindedness towards others. Their performance is simple and complex, brilliant and deeply emotional. A performance far from the beaten path, be they traditional or contemporary.

21., 22. und 23.03., 20.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Münchner Volkstheater  
DM 20,- (DM 15,-)



**D A N C E**

**THEATREWORKS Singapur**  
**The Flying Circus Project**  
**Desdemona: Deconstructed-**  
**Reconstructed**  
**Atelierfassung / Uraufführung**



Eine indische Kathakali-Tänzerin spielt Othello, ein berühmter Puppenspieler aus Myanmar (Burma) lässt die Puppen tanzen, zwei Videokünstler aus Singapur und Korea liefern die Filmbilder, während höfischer Gesang vermischt mit popartig verflochtenen

Zitherspiel aus Korea die Performance musikalisch begleitet. „Desdemona“ ist die jüngste Arbeit von Shooting Star Ong Kong Sen, den künstlerischen Leiter von TheatreWorks und seinem The Flying Circus Project, einem „Theaterlabor“, in dem sich Künstler aus unterschiedlichen Kulturen Asiens zu gemeinsamen Projekten zusammenfinden. In „Desdemona“ sprechen die Akteure ihre eigene Sprache, benutzen die traditionellen Stilmittel ihrer Kultur und mischen, im Zusammenspiel mit zeitgenössischen Theaterformen, die Performance zu einem vielschichtigen Gesamtwerk.

Mit „Desdemona: Deconstructed - Reconstructed“ entsteht in München eine neue Version. Die für das Adalinde Festival erarbeitete Produktion wird in ihrer Einzelteile zerlegt, in einem offenen Arbeitsprozess öffentlich hinterfragt und neu montiert. Dem Zuschauer vermittelt sich auf diese Weise ein spannender Einblick in die Arbeitsweise der Company und die Traditionen, Kunstformen und Techniken der verschiedenen Kulturen.



*TheatreWorks is one of the leading theatre companies in Asia known for its reinvention of traditional performance through a juxtaposition of cultures. „Desdemona“, initiated and directed by the company's artistic director Ong Kong Sen, is their most recent creation. The Munich version will focus on the cultures which make up „Desdemona“ rather than just perform the production.*

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatstheater/ Mamtall, Koproduktion: The Telstra Adelaide Festival, TheatreWorks Singapur. Unterstützt von Arts Fund Committee, Lee Foundation, Sanson Foundation

22. und 23./03., 21.00 Uhr  
 Dauer: 120 Minuten  
 Mamtall  
 DM 28,- (DM 12,-)



**D A N C E**

CLOUD GATE DANCE THEATRE,  
Taiwan  
Moon Water

Der taiwanische Choreograph Lin Hwai Min ist einer der wichtigsten Repräsentanten des zeitgenössischen Tanzes in Asien. Seine Werke sind verblüffende Synthesen zwischen modernem westlichen Tanztheater, einem traditionell-asiatischen Bewegungsrepertoire und fernöstlicher Philosophie.

Mit „Moon Water“ (Sui Yuan) assoziieren Chinesen zweierlei: das buddhistische Sprichwort „Blumen in einem Spiegel und der Mond im Wasser sind nur Täuschungen“ und der Idealzustand eines Tai-Chi-Praktizierenden: „Energie fließt wie Wasser, während der Geist scheint wie der Mond“. Lin Hwai Min inszeniert mit seinem 21. in Ballett, Modern Dance, Peking-Oper und Tai-Chi geschulten Tänzerinnen und Tänzern ein faszinierendes Gleichnis um Sein und Schein, Anstrengung und Leichtigkeit, Yin und Yang – eine in Bewegung umgesetzte Meditation zu den Seiten für Violoncello von Johann Sebastian Bach. Die präzisen, auf Tai-Chi basierenden Bewegungen der Tänzer doppeln sich in einem Schlag über der Bühne schwebenden Spiegel und später in der mit Wasser überfüllten Taufpfanne und verschwimmen zu diffusen Traumbildern. Nichts ist, was es scheint, alles fließt. Betorende Bilder und eine irritierende Reise ins Unbekannte. „Moon Water“ ist eine neue Produktion des Cloud Gate Dance Theatre, dessen Gastspiel „Songs of the Wanderers“ 1998 in München sensationell gefeiert wurde.

*By translating and metamorphosing the essence of traditional Chinese physical exercise into a blend of dance and theatre, Lin Hwai-Min has created yet another milestone in the development of 20th century dance. „Moon Water“ reflects the relationship between appearance and essence, effort and effortlessness, yin and yang. A strikingly beautiful and lyrical study of time.*

Gastspiel unterstützt von der National Culture and Arts Foundation of Taiwan und der Tüpiel Vertretung in Deutschland, Büro München.

Meet the artist

Am 25. März um 14.00 Uhr lädt Lin Hwai Min, Choreograph des Cloud Gate Dance Theatre zu einem Nachmittag mit der gestirnten Compagnie in den Gastsp./Carl-Orff-Saal ein, die Arbeitsweise und Philosophie des Cloud Gate Dance Theatre näher kennenzulernen. Der Eintritt ist frei.

24. und 25.03., 21.00 Uhr  
Dauer: 70 Minuten  
Gastsp./Carl-Orff-Saal  
DN 30,-, 23,- (DM 20,-, 35,-)

**MAXA KRISHNA RAO, Indien**  
**Khol Do**  
**Deutsche Erstaufführung**

Auch wenn Maya Krishna Rao in ihrer Solo-Performance keine lineare Geschichte erzählt, so folgt ihre Darstellung doch einer literarischen Vorgabe, der Erzählung „Khol Do“ (Die Rückkehr) des indischen Autors Saadat Hasan Manto. Sie handelt von der alpträumhaften Suche eines Vaters nach seiner in den Wimen des indisch-pakistanischen Trennungskrieges verschollenen Tochter. Es ist eine sehr verdichtete und gleichzeitig höchst expressive Ausdrucksweise, mit der die von der Marathi- und Tandoori-Kathakali geprägte Tänzerin überschlägliche Emotionen auf die Bühne bringt. Mit einer in dieser Art für den indischen Tanz ungewöhnlichen Intensität zeichnet sie Verzweiflung und Liebe eines Vaters, dessen Tochter dem Wahnsinn des Krieges zum Opfer fällt und die er am Ende seiner Suche in sich selbst findet. Die Verwandlung des Vaters Shingadhin in die geliebte Savitri ist eine Transformation, die Maya Krishna Rao in ihrer unverwechselbaren Fähigkeit auf höchst glaubhafte, poetische Weise vermittelt und damit beim Publikum starke Emotionen auslöst.

Die in Delhi lebende Künstlerin studierte unter anderem Theater Arts an der Universität von Leeds (G8) und arbeitet neben ihren Theateraktivitäten häufig für Film und Fernsehen, wo sie sich besonders für soziale und politische Themen engagiert.

*Maya Krishna Rao's presentation of Saadat Hasan Manto's story „Khol Do“ (The return) is a new language of dance that draws inspiration from tradition and is yet contemporary. Maya's inspiration for this piece is Kathakali, the ancient Indian language of dance, but it is her body and not so much the author that communicates.*

Gastspiel in Zusammenarbeit mit dem NIT, Neues Theater München.

24. und 25.03., 19.00 Uhr  
Dauer: 60 Minuten  
Neues Theater München  
DN 20,- (DN 15,-)



**DANCE**

## Workshop: Moderner afrikanischer Tanz Germaine Acogny (Senegal/ Frankreich)

Germaine Acogny, Tänzerin, Choreographin und künstlerische Leiterin der Compagnie „Jant-Bi“ („Je coëxiste mort“ in der Choreographie von Suzanne Linke) wird einen Workshop für modernen afrikanischen Tanz leiten.

Als ehemalige Schülerin von Maurice Béjart hat sie die von ihm gegründete MUDRA-Schule in Dakar geleitet. Seit 1997 initiiert und leitet sie im Senegal mehrmonatige panafrikanische Workshops für traditionellen und zeitgenössischen Tanz.

Mit ihrem Wissen um den Reichtum und die Tiefe der afrikanischen Tänze und ihrem Studium des modernen europäischen Tanzes ist sie zu der großherzigen und konsequentesten Botschafterin eines modernen afrikanischen Bewusstseins geworden, das den Tanz erneuert, dabei seine Wurzeln aber nicht verleugnet.

Der Workshop ist für Anfänger und Fortgeschrittene geeignet.

25., 26.3.

Harting-Studio für Bewegung und Tanz,  
Königsplatz 34, 80802 München

Information und Anmeldung unter Tel./Fax:  
089/ 34 93 24



Germaine Acogny

## FAMA

ist eine zweisprachige Sonderpublikation (deutsch/englisch), die im Auftrag von DANCE von den Kulturmagazinen MASKA (Lubiana) und FRABEDIA (Zagreb) herausgegeben wird. FAMA veröffentlicht Texte, die DANCE auf der reflexiven Ebene begleitet. Unter dem Leitgedanken „The Body (is) difference“ werden Themen rund um den „darstellenden Körper“ untersucht, darunter: „the performing body“ in verschiedenen kulturellen, lokalen und globalen Bezugssystemen; die Frage nach einem gemeinsamen Vokabular, das es erlaubt, über interkulturelle Ausdrucksformen zu sprechen und der Aspekt des „multikulturellen Konzepts“ im zeitgenössischen Tanz.

FAMA erscheint am 17. Februar 2000  
Leseproben im Internet gibt es unter  
[www.dancemarch.de](http://www.dancemarch.de).

Sie können FAMA bestellen oder während des Festivals an den jeweiligen Veranstaltungsorten zum Preis von DM 10,- erwerben

Bestelladresse:

DANCE

Ludwigstraße 8

80533 München

Tel.: 089/ 280 56 07

Fax: 089 / 280 56 79

e-mail: [dance2000@spielmotor.de](mailto:dance2000@spielmotor.de)

**Zwischen den Welten:  
Choreographen,  
Künstler und  
Tanzkritiker bei  
DANCE.**

**Vorträge, Gespräche  
und Meet the artist**

**Eintritt frei**



Katja Schreyer, Tanzkritikerin (Süddeutsche Zeitung, ballet-international), spricht mit den Choreographen Susanne Linke und An Kasper sowie der Gründerin des venezianischen Tanzentrums „Jambô“ Germaine Acogny, auf deren Einladung Susanne Linke in den Senegal kam, über unterschiedliche, sich manchmal annähernde Auffassungen vom Körper-, Tanz- und Kulturkonzepten.

**Gespräch**  
17.3., 21.30 Uhr  
Dauer: ca. 60 Minuten  
Gastelg/Black Box  
In deutscher Sprache  
Eintritt frei

André Lepecki, Tanzkritiker, Essayist, und Dramaturg aus den USA hinterfragt in seinem Vortrag „The body (in)difference“ zwei gängige, dabei aber zu kurz greifende Sichtweisen: Tanz zu sehen und zu unterbreiten. Tanz als universelle Sprache, die Grenzen hinter sich lasse und Tanz als Ausdruck von Kultur. Er wird auch ansprechen, wie diese beiden Positionen die politischen Ansichten am den Sinn und die Bedeutung von Tanz auch in der Tanztheorie eingrenzen.

**Vortrag**  
18.3., 18.00 Uhr  
Dauer: ca. 45 Minuten  
Gastelg/Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

Die Tanzkritikerin Eva-Elisabeth Fischer aus München (Süddeutsche Zeitung) und André Lepecki aus den USA sprechen über Tanz als decodierbare, lesbare Sprache. In „How to read dance“ werden ihre unterschiedlichen Umgangs-, Sicht- und Rezeptionsweisen des Tanzes im Ansatz persönlicher Interpretationen und im Kontext aktueller kulturpolitischer Entwicklungen betrachtet.

**Gespräch**  
20.3., 19.30 Uhr  
Dauer: ca. 60 Minuten  
Gastelg/Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

Die britische Choreographin Shobana Jayasingh, gebürtige Indianer, ist streitbare Verfechterin einer kulturglobalistischen Haltung, die fordert, Europa neu zu denken. In ihrem Vortrag „Imaginary homelands“ bezieht sie deutlich Stellung zu Klischees und Stigmen über Nationalität und kulturelle Zuschreibungen.

**Vortrag**  
21.3., 19.30 Uhr  
Dauer: ca. 45 Minuten  
Gastelg/Black Box  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

**Meet the artist**

Lin Hwan Min, Choreograph des Cloud Gate Dance Theater aus Taiwan, lädt zu einem Nachmittag mit der gesamten Compagnie ein, die Arbeitsweise und Philosophie näher kennenzulernen. Tai Chi ist für Lin Hwan Min mehr als Form und Technik. Tai Chi ist eine Philosophie der Bewegung, eingebettet in buddhistisches Bewusstsein.

**25.3., 14.00 Uhr**  
Dauer: 120 Minuten  
Gastelg/Carl-Driff-Saal  
In englischer Sprache  
Eintritt frei

## ALLES HAT SEINE GRENZEN Podiumsdiskussion

Globalisierung fokussiert Informationen, Produkte, Unterhaltung und Kommunikation funktionieren heute weltumspannend. Alte Erfahrungsbereiche werden aufgebrochen, globale, westliche, Lebens- und Marketingentwürfe sind überall zugänglich. McDonald's und Internet, Menschenrechte und Exotik.

Gleichzeitig rückt die westliche Kulturbritik die Ortlosigkeit des Individuums und den Zerbrochenheit lokaler Identität ins Bewusstsein. Multikulturalität, Begegnung, Austausch, Lerngemeinschaften, Perspektivwechsel sind nur einige Begriffe, die diesen kulturkritischen Kontext begleiten und auch die aktuellen Diskurse über zeitgenössischen Tanz betreffen – geht es doch um folgende Fragen:

- Welche Neuenstandeise hat der Begriff der „Multikultur“ hervorgerufen?
- Wie können heute Verständnis- und Verständigungsmöglichkeiten definiert werden?
- Was bedeutet unter diesen Voraussetzungen „kultureller Austausch“?
- Sind kulturelle Lerngemeinschaften eine neue Tradition humanistischer Philosophie?
- Ist Tanz als Ausdruck – wie oft unterstellt – eine international verständliche Sprache, also universell? Oder ist es Ausdruck von lokaler Kulturgeschichte?

### Teilnehmer:

Dr. Joana C. Brodenbach (Berlin)  
Ethnologie  
  
Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin (München)  
Kulturreferent der Landeshauptstadt München, Philosophie  
  
Dr. Johannes Odenthal (Berlin)  
Haus der Kulturen der Welt

Ong Keng Sen (Singapur)  
Regisseur

Dr. Stephan Wackwitz (Krakau)  
Leiter des Goethe-Institut Krakau

Dra Zukriqi (Berlin)  
Ethnologie

Moderator: Dr. Ulrich Bielefeld,  
Hamburger Institut für  
Sozialforschung

Podiumsdiskussion des  
Kulturreferats der Landeshauptstadt  
München, Fachgebiet Wissenschaft

24.3., 18.00 - 19.00 Uhr  
Gestieg / Vortragssaal der Bibliothek  
Eintritt frei  
In deutscher Sprache

### Panel Discussion

Globalization fascinates information, products, entertainment and communication function today encompassing the whole world. Old experience designs are being broken up, global, Western, living and marketing designs are accessible everywhere. McDonald's and Internet, human rights and exoticism.

At the same time, the western cultural criticism is revealing the localness and void of the individual and the crumbling of local identity. Multiculturalism, encounter, exchange, learning communities, change of perspective are only a few of the terms that accompany this cultural/critical context and also affect the current discourse on contemporary dance.

## ATELIER

### BODY CULTURES/ BODY TALKS

Gedanken, Gespräche, Diskussionsrunden rund um den künstlerischen Schaffensprozess in den verschiedenen Welten von Tanz

DANCE schafft den Choreographen die Möglichkeit – solange wie es ihm Zeit erlaubt – das Festival zu besuchen, sich zu treffen und gegenseitig die Arbeiten zu sehen. Das Atelier bietet Zeit und Raum, um über Ideen, Gedanken, die Vielfalt der Methoden künstlerisch zu arbeiten, zu sprechen und sich dabei über Performance, Tanz, Kunst, Politik und Welt auszutauschen.

Die theoretische und kritische Debatte um „Multikulturalismus“ der vergangenen zwanzig Jahre hat in Konzeption, die auf das „Andere“ und den „Unterschied“ ausgerichtet waren, versucht, auf Begegnungen zwischen den Kulturen aufmerksam zu machen und sie zu fördern.

Durch Gespräche über die künstlerische Praxis und die persönlichen Erfahrungen, Kunst zu machen, wird der Diskurs um multikulturelle Multikulturalität und Interkulturalität aus künstlerischen Perspektiven durch Ansichten aus anderen Kulturkreisen erweitert.

In den Diskurs um Performing Arts werden vorgefasste Meinungen und Erwartungshaltungen beleuchtet und sich möglichen alternativen Sichtweisen genähert.

Die Themen des Ateliers

„Durch den Körper denken“

Künstler und ihre Anliegen in modernen Welten

22.3., 12.00-17.00

„Authentisch“ versus „zeitgenössisch“

Eigenständigkeit und Assimilation des Körpers beim Aufeinandertreffen von Kulturen

23.3., 12.00-17.00

„Neue Realitäten/ Neue Kontexte“

Die Bewegung: Das Lokale trifft das Globale

24.3., 12.00-17.00

Künstler, die im Laufe dieser drei Tage teilnehmen

Gemwane Acogny (Frankreich/Senegal), Shobana Jayasingh (Grossbritannien), Lin Hwai Min (Taiwan), Sen Hea Ha (Korea/ USA), Sandono W. Kusuma (Indonesien), Maya Krishna Rao (Indien), Ong Keng Sen (Singapur), Yazo Shyima W. Sakata Oyemide (Japan), Micha Perucker (Deutschland), Saba Samon and Seydou Boro (Burkina Faso/Frankreich), Avi Kaser (Israel)

Prozess-Mentoren: Gislaune Boddington (GB), Steinkansen London und ResGen Middlesex University, André Lepecki (USA), Tankritiken, Essayot, Dramaturg

In Zusammenarbeit mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding.

22., 23., 24.3., 12.00 – 17.00

Akademietheater

In englischer Sprache

Die Zahl der Teilnehmer ist begrenzt.

Anmeldung unter Tel.: 089/ 2805807.

1-Tages-Ticket: DM 25,- (DM 15,-)

3-Tages-Ticket: DM 60,- (DM 30,-)



Choreographers Atelier

Body Cultures/ Body Talks

The Choreographers' Atelier is a get together for evolving thoughts and discussions on the processes of creation in the many worlds of dance. The festival gives this opportunity to the artists to see each others' performances and to meet and explore together their ideas on performance, art, politics and the world. Theoretical and critical debate around "multiculturalism" across the last 20 years has attempted to celebrate and promote encounters between cultures through focussing on the concepts of "the other" and "difference". The Choreographers' Atelier, through discussion of artistic practice and personal, individual experiences of making art, will extend and evolve these critical reflections. Questioning existing categories in the discourse of contemporary performing arts, these talks will break down preconceptions and cultural expectations with an aim to gather topical understanding and find alternative ways of seeing. The topics:

22nd March "Thinking through the body" – artists concerns into today's world

23rd March "The „authentic“ versus the „contemporary“ – the body diving into other cultures

24th March "New realities/ New contexts" – mobility: what is it that travels? The local meets the global

The Choreographers Atelier will be conducted in English. The number of participants is limited. Registration phone: +49 89 280 5807

Akademietheater, 22.-24.3., 12.00 – 17.00 Uhr

DANCE

## Kartenverkauf

Vorverkaufsbeginn: 17. Februar  
2000

Kartenverkauf über München Ticket  
an den bekannten Vorverkaufsstellen sowie im Gasterg.  
Rosenheimer Straße 5, Mo.-Fr. 10.00  
- 20.00, Sa. 10.00 - 16.00 Uhr,  
bei München Ticket im Rathaus,  
Marienplatz 6, Mo. - Fr. 10.00 -  
20.00, Sa. 10.00 - 16.00 Uhr und im  
"Info-Pavillon Olympiapark" am  
Olympia Sportzentrum, Mo.-Fr.  
10.00 - 18.00 Uhr, Sa 10.00 - 15.00  
Uhr.

Schriftlicher und telefonischer  
Kartenservice: München Ticket  
GmbH, Postfach 20 14 13, 80014  
München  
Tel./ 089/ 54 81 81 81 (Mo. - Fr. 9.00  
- 20.00, Sa. 9.00 - 16.00 Uhr)  
Fax, 089/ 54 81 81 54  
Zahlung mit Scheck oder Kreditkarte  
Versandgebühr: DM 7,-

Online Kartenverkauf:  
<http://www.muenchenticket.de>

Abendkasse im jeweiligen Theater  
eine Stunde vor Beginn der  
Vorstellung

Ermäßigungen (begrenzte  
Kontingente) erhalten Studenten,  
Schüler, Arbeitslose, Zivil- und  
Wehrdienstleistende und  
Schwerbehinderte gegen Vorlage  
eines Ausweises im Vorverkauf im  
Gasterg, bei München Ticket im  
Rathaus und im „Info-Pavillon  
Olympiapark“ sowie an den  
Abendkassen.

## Spielorte

Gasterg/ Carl-Orff-Saal, Black Box,  
Vortragssaal der Bibliothek  
Rosenheimer Straße 5  
(S-Bahn Rosenheimer Platz)

Muffattheater  
Zellstraße 4  
(S-Bahn Rosenheimer Platz)

Neues Theater München  
Erlenbachstraße 37  
(U1/U2 Kolonnenplatz)

Bayerisches Staatsschauspiel/ Marzell  
Marzellplatz 4  
(U-Bahn Odeonsplatz und U- und S-Bahn  
Marienplatz)

Akademietheater  
Prinzregentenplatz 12  
(U 4 Prinzregentenplatz, Bus 53, 54)

Münchner Volkstheater  
Brenner Straße 90  
(U1 Stiglmaierplatz, U2 Königsplatz)

Hauptbahnhof  
Bahnhofplatz 2 (neben A88)  
(U- und S-Bahn Hauptbahnhof)